NUMÉRO SPÉCIAL
N° 226

ASPECTS INÉDITS DE

L'ART INSTRUMENTAL EN FRANCE

DES ORIGINES A NOS JOURS

SOUS LA DIRECTION DE NORBERT DUFOURCQ



LA REVUE MUSICALE

RICHARD-MASSE ÉDITEURS
7, PLACE SAINT-SULPICE - PARIS VIe

Périodicité : 10 Numéros par an
dont 5 Numéros spéciaux
et 5 Carnets Critiques

Abonnement France : **4.500** francs
Abonnement Étranger : **6.000** francs

NUMÉRO SPÉCIAL
N° 226

LA REVUE MUSICALE

Fondée en 1920 par Henry PRUNIÈRES
Directeur A. RICHARD

Gérance et Direction nouvelles : Éditions RICHARD-MASSE
7, Place Saint-Sulpice - PARIS (VIe) - Compte Chèque Postal : 5620-35 - Paris

Pour la vente et abonnement, s'adresser aux
Éditions RICHARD-MASSE, 7, Place Saint-Sulpice, PARIS (VIe) — TÉL. : DANTON 28-36

L'ART INSTRUMENTAL EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE
NORBERT DUFOURCQ

SOMMAIRE :

ASPECTS INÉDITS
DE L'ART INSTRUMENTAL
EN FRANCE

ASPECTS INÉDITS
DE L'ART INSTRUMENTAL EN FRANCE

SOUS LA DIRECTION DE :
NORBERT DUFOURCQ

SOMMAIRE :

LA REVUE MUSICALE
FONDÉE EN 1920 PAR HENRY PRUNIÈRES
DIRECTEUR : ALBERT RICHARD — ÉDITIONS RICHARD-MASSE, GÉRANT
7, PLACE SAINT-SULPICE, PARIS-6e - TÉL. : DANT. 28.36

ASPECTS INEDITS DE L'ART INSTRUMENTAL EN FRANCE

La présente livraison n'a pas pour objet de répondre au fascicule consacré l'an dernier à *la Musique religieuse en France*. Ni même programme, ni mêmes articulations, ni même esprit. Ce n'est pas un panorama de l'art instrumental français que nous avons tenté de développer. Nous avons voulu grouper, en un faisceau, une série d'articles techniques axés sur des instruments divers et présentés suivant un ordre à peu près chronologique. Etudes de pure érudition ? Non point. Mais, rédigés à l'intention du grand public, série de travaux en lesquels l'historien a résumé des points de vue qu'il a particulièrement approfondis, qui enrichissent par là même les annales de l'art instrumental chez nous et qui ont, en partie, échappé au lecteur peu familiarisé avec les bulletins et les revues scientifiques...

Tous les instruments sont ici représentés : orgue, cuivres, clavecin, violon, luth, gambe, vents et petite harmonie, piano, percussion. L'orchestre aura sa place... au centre de ce concert. Sans doute le lecteur remarquera-t-il que la période classique (1650-1750) se trouve servie avec une particulière générosité. N'est-ce point reconnaître que c'est elle qui explique et conditionne toute l'évolution de l'art instrumental en France ? Histoire des instruments, technique artisanale, analyses d'œuvres inconnues ; technique du jeu ; utilisation des corps sonores ; évolution des formes ; esthétique ; conditions sociales de certains interprètes ; recherches acoustiques : nul n'ignore que chacune de ces matières pose quantité de problèmes peu souvent abordés.

Aux côtés de l'Italie et de l'Allemagne, la France n'a pas tenu une place mineure. Et si parfois tel artiste déborde nos frontières, c'est afin

de prouver que notre pays ne vit pas en vase clos, qu'il sait faire profiter les autres de ses découvertes ou utiliser les acquisitions d'autrui.

Collègues, amis, anciens élèves, tous ceux qui ont collaboré à ce fascicule ont droit à notre reconnaissance. Les pages qui suivent et témoignent de leur connaissance, de leur attrait pour ce qui est inédit, trouveront, on ose l'espérer, des échos favorables auprès de ceux qui s'inquiètent, à tort bien souvent, de l'avenir de l'école française de musicologie.

NORBERT DUFOURCQ.

LES ORIGINES DE L'ORGUE CAROLINGIEN

par

JEAN PERROT

On ne comprendrait pas l'importance du renouveau de l'orgue à l'époque carolingienne sans un bref rappel du contexte historique. Au VIIIe siècle, les temps sont rudes et, hormis le chant d'église, la musique tient une place très modeste dans les préoccupations de nos ancêtres ; l'orgue, pourtant très répandu dans la Gaule romaine, a disparu depuis longtemps : on ne sait plus exactement ce que c'est. Tout au plus, peut-être, en a-t-on parfois entendu parler, à la cour du roi des Francs, par les ambassadeurs qui approchent le basiléus. La Gaule, autrefois si prospère, est désolée par l'anarchie et le pillage depuis les grandes invasions. Pour sortir du chaos, il faudra que Pépin le Bref, en 754, ose prendre le titre de roi, avec l'appui du pape Etienne II, et fasse tondre le dernier Mérovingien.

A ce moment, Byzance connait d'autres soucis. L'empereur Constantin V, surnommé Copronyme par ses adversaîres, porte la pourpre depuis treize ans. Il est surtout occupé par les querelles théologiques : c'est un fervent iconoclaste ; et l'on sait la violence des discussions religieuses dans l'empire d'Orient. Les cruautés et les crimes du basiléus le séparent de plus en plus du pape Etienne II qui, de son côté, entretient des rapports très cordiaux avec Pépin. Ce dernier vient justement de faire don au pontife de l'Exarchat, terre impériale. A cette insolence, l'empereur juge habile de répondre par la diplomatie, cherchant à gagner les bonnes grâces du nouveau et puissant roi des Francs, avec le secret espoir de l'amener à l'iconoclasie. Il va ainsi envoyer trois ambassades à Pépin,

agrémentées de somptueux cadeaux : c'est dans ces circonstances que l'orgue va faire sa réapparition en Europe.

*
**

« Année DCCLVII de l'Incarnation du Seigneur. L'empereur Constantin envoya au roi Pépin, entre autres présents, un orgue. On n'en avait jamais vu en « Francie » auparavant ».

Ainsi s'exprime la chronique du monastère de Saint-Arnolphe. (1) Les annales d'Eginhard sont à peine plus précises :

« L'empereur Constantin envoya au roi Pépin un grand nombre de présents, parmi lesquels se trouvaient des orgues. Le tout lui parvint dans son domaine de Compiègne, où se tenait alors une assemblée générale de son peuple. » (2)

Toutes les autres chroniques du temps -- il y en a environ vingt-cinq — rapportent ce fait comme l'événement capital de l'année. Si le récit de Frédegaire n'en parle pas, il apparaît cependant que l'arrivée de l'orgue frappa vivement les contemporains. Malheureusement, nous n'avons aucune description de l'instrument ; retenons seulement qu'il fut installé dans la résidence même de Pépin, et non pas dans une église comme on l'a dit à tort. Toutefois, un autre texte va jeter quelque lumière sur l'énigme. Le moine de Saint-Gall, l'auteur de Gesta Karoli, qu'on tend aujourd'hui à identifier avec Notker Balbulus, a laissé le récit d'une curieuse ambassade byzantine, en 812, auprès de Charlemagne : (3)

« Les ambassadeurs apportèrent aussi avec eux toute sorte d'instruments et de choses diverses. Le tout fut examiné comme en secret par les artisans du très subtil Charles, et remonté avec un très grand soin. En particulier, ce splendide orgue à musique qui, avec ses réservoirs d'airain et ses soufflets de peau de taureau, sonnait de façon prodigieuse, dans ses tuyaux d'airain. Il égalait, par son éclat, le grondement du tonnerre ; ou bien le gazouillement de la lyre ; ou encore le charme du cymbalum. Quant à l'endroit où on le plaça, combien de temps il dura, comment il fut détruit, entre autres choses appartenant à l'état, ce n'est pas le lieu ni le moment de le raconter. »

Eginhard a dû confondre, car il n'y a pas d'orgue dans les listes de

(1) *Recueil des Historiens de France, t. V.*
(2) *M. G. H., t. I.*
(3) *M. G. H. SS II.*

cadeaux que reçut Charlemagne des ambassadeurs byzantins ; il s'agit probablement de l'orgue de Pépin. Au fond, il importe peu : nous avons là, de toutes façons, d'intéressantes précisions sur l'orgue carolingien à l'aube du IXe siècle. C'est un orgue pneumatique, à soufflets, comme ceux que l'on construit à Byzance à cette époque. Il a plusieurs soufflets, faits de peaux de taureau, qui compriment l'air dans des réservoirs métalliques. Des tuyaux d'airain, dont on ignore le nombre, sont implantés sur l'instrument qui possède, de toute évidence, plusieurs sonorités différentes — nous dirions aujourd'hui plusieurs jeux : des anches à sonorité éclatante, imitant le fracas du tonnerre ; nous verrons que les Grecs savait tirer parti de ces jeux tonitruants ; des fonds doux, peut-être bouchés, à sonorité légère et discrète évoquant le babil de la lyre ; enfin, selon toute probabilité, un jeu de mixture, un petit plein-jeu sans doute, à sonorité délicieuse. Ainsi l'instrument royal semble bien avoir été de quelque importance ; ses trois ou quatre jeux devaient permettre quelques effets, soit dans le détail, soit dans l'ensemble. On ne sait qui fut appelé à le toucher ; il devait d'ailleurs, comme on l'a vu, disparaître rapidement, et de façon brutale. Il est regrettable que le moine de Saint-Gall ait remis à plus tard la suite de son récit.

L'instrument de Pépin, une fois détruit, ne disparut pas, toutefois, du souvenir de la famille régnante, qui semble en avoir gardé la nostalgie. Car en 826, il suffira qu'un inconnu se vante, à la cour, de savoir construire un orgue, pour qu'immédiatement on mette à sa disposition matériaux, ouvriers et finances. Voici ce que raconte l'auteur de la vie de Louis le Pieux : (1)

« Année 826. Baudry amena à l'empereur un certain prêtre Georges, homme de bonne vie, qui se faisait fort de construire un orgue à la manière des Grecs. L'empereur l'accueillit avec joie... rendit des actions de grâces, et le recommanda à Tanculf, ministre du Trésor, en ordonnant qu'il soit pris en charge par les finances publiques. En outre, il commanda qu'on mette à sa disposition tout ce qui serait nécessaire à son entreprise. »

Eginhard dit à peu près la même chose : (2)

« Année 826. Avec Baudry arriva de Venise un certain prêtre du nom de Georges, qui affirmait être capable de construire un orgue. L'empereur l'envoya à Aix-la-Chapelle, en compagnie de son trésorier

(1) *M. G. H., SS II, Vita Hludovici Imperatoris.*
(2) *M. G. H., Annales Einhardi, 826.*

Tanculf, et ordonna qu'on lui fournisse tout ce qui serait nécessaire à la construction de l'instrument. »

Ce prêtre Georges était donc facteur d'orgue. Où avait-il appris son art ? Probablement à Byzance, puisqu'il connait « la manière des Grecs ». Ce qui est sûr, c'est qu'il ne s'était pas vanté à la légère : il réussit fort bien son instrument, qui ne reçut que des louanges : « Au palais d'Aix, il fabriqua, avec un art admirable, un orgue appelé en grec Hydraulis » (1). Et d'abord, était-ce vraiment un hydraule ? Cela paraît bien douteux. A l'époque, l'orgue hydraulique a pratiquement disparu ; si de rares auteurs en parlent encore, il n'est pas prouvé qu'ils en aient vu. On sait d'ailleurs qu'Eginhard passe pour avoir sauvé de l'oubli le seul manuscrit latin du De Architectura de Vitruve, où l'instrument de Ktésibios est décrit en détail. D'autre part, il serait bien surprenant que les contemporains n'aient pas parlé de l'eau, qui n'a jamais cessé d'intriguer les Romains. Quant au qualificatif d'Hydraulica, il ne prouve pas grand'chose: on l'a appliqué, dès l'antiquité, à des orgues pneumatiques.

Quoi qu'il en soit, l'orgue du palais d'Aix est très admiré : les poètes du temps en disent le plus grand bien. Pour Ernold le Noir, cet instrument, « que les Francs n'avaient jamais vu, et qui faisait l'orgueil de la Grèce — entendez Byzance — est maintenant à la cour de Louis » (2). Walahafrid Strabon (3) est plus enthousiaste : le grand empereur (Louis le Pieux) n'a qu'à le vouloir, et toutes les merveilles qui se fabriquent dans le monde entier arrivent dans son palais. Même cet orgue, dont les Grecs se vantaient si fort : il sonne maintenant dans les appartements du fils de Charlemagne. Sa sonorité est si merveilleuse qu'une femme, l'entendant, perd ses sens et meurt de saisissement ; et les musiciens habituels de la cour pâlissent de jalousie, au point d'envisager de briser cet instrument diabolique à coups de barre de fer...

Il est regrettable qu'aucun document iconographique ne nous ait conservé l'image de cet orgue si vanté ; était-il plus important que celui de Pépin ? On ne sait. Ce qui est certain, c'est que désormais, dans toute l'Europe, on va construire des orgues. Moins de cinquante ans après la réussite du prêtre Georges, le pape Jean VIII réclame « un orgue excellent, avec un organiste pour le jouer (4) ; et au milieu du X[e] siècle,

(1) *M. G. H., Einhardi Translatio SS Marcellini et Petri.*
(2) *Ermold le Noir : In honorem Hludovici,* 2520 *et suiv.*
(3) *Walahafrid Strabon : De Imagine Tetrici,* 128 *et suiv.*
(4) *M. G. H., Epis. Merov. et Karol. Aevi, t. V.*

l'église de Winchester possède un important instrument de quatre cents tuyaux, nécessitant soixante-dix souffleurs et deux organistes (1). A partir du XIe siècle, c'est un peu partout que des orgues sont mentionnées. Mais si l'orgue carolingien devait avoir la postérité que l'on sait, il avait déjà lui-même une longue tradition.

*
**

On n'ignore pas que l'instrument à tuyaux fut inventé, deux siècles avant notre ère, par un Grec d'Alexandrie nommé Ktésibios (2). Celui-ci, dès l'enfance, s'était passionné pour la mécanique ; il imagina plus tard toute une série de machines, de pompes, de siphons et d'automates, où l'eau joue souvent un rôle important: les travaux d'Archimède étaient probablement déjà bien connus dans le monde grec. Les inventions de Ktésibios sont parvenues jusqu'à nous par les écrits de son disciple Héron, dont les Pneumatika contiennent la première description d'un orgue. On peut s'étonner qu'un seul homme ait conçu une machine aussi complexe ; c'est pourtant un fait certain. Si la syrinx existait depuis des siècles, il fallait l'adapter sur une soufflerie mécanique puissante ; comprimer l'air et régulariser sa pression par un système hydraulique ingénieux ; enfin imaginer le clavier, élément entièrement nouveau lui aussi, qui devait permettre l'invention ultérieure du clavecin et du piano. Ktésibios a conçu et réalisé tout cela ; il n'existe aucun document, littéraire ou iconographique, qui, avant lui, donne la moindre idée d'un orgue — si toutefois on réserve ce nom à un instrument de musique à plusieurs tuyaux, muni d'une soufflerie mécanique et d'un clavier. Ceux qui ont voulu voir un orgue dans l'Ugab de la Bible ont montré plus d'imagination que d'esprit scientifique.

D'ailleurs l'invention ne passa pas inaperçue ; aussitôt réalisé, et joué, si l'on en croit Athenée, par la propre femme de l'inventeur, l'instrument, baptisé « hydraulis » à cause du rôle de l'eau, allait se répandre rapidement dans le bassin méditerranéen. Les connaisseurs furent vite conquis par le nouveau venu ; Cicéron, aux derniers temps de la République, compare le chant de l'hydraule aux mets les plus savoureux, et aux parfums les plus recherchés (3) ; Vitruve, Pline l'An-

(1) *Pat. Lat. CXXXVII*, 110-111.
(2) *Athenée, Deipnosoph., IV.*
(3) *Cicéron : Tusc., III.*, 43.

cien, Pétrone, Claudien et beaucoup d'autres connaissent l'orgue et le vantent ; les auteurs chrétiens eux-mêmes, pourtant peu suspects de sympathie pour la musique instrumentale, le mettent au premier rang : entre autres Tertullien, Origène, Prudence, Saint Augustin. Il ne faut donc pas s'étonner que l'iconographie de l'instrument soit si riche : on connait à ce jour trente représentations de l'orgue antique. Son aspect extérieur varie peu ; toutefois, l'orgue à soufflets, dit pneumatique, paraît s'être développé à partir du IIIe siècle. Le grammairien Pollux distingue nettement les deux orgues : le plus petit fonctionne avec des soufflets, le plus grand avec de l'eau fortement comprimée (1). Saint Augustin ne connait que le premier ; en tous cas, l'hydraule disparaît peu à peu à partir de l'époque des grandes invasions.

A Constantinople, nouvelle capitale de l'Empire, on continue à construire des orgues ; la tradition s'y maintient. Il s'agit presque uniquement d'orgues à soufflets : celles-ci ont dû se perfectionner, et présentent l'avantage d'être légères, donc transportables. Les deux orgues sculptées sur l'obélisque de Théodose sont déjà de ce type. L'épigraphe de l'empereur Julien — celui qui séjourna à Lutèce et s'y plut tant — décrit un instrument similaire :

« Je vois ici une autre espèce de flûtes ; sans doute elles ont poussé sur un sol d'airain. Elles ne sont pas agitées par nos vents ; mais un souffle, issu d'une peau de taureau, chemine sous des roseaux percés avec art. Et un homme fier, aux doigts agiles, manipule les touches qui font parler les tuyaux » (2).

On sait par l'empereur Constantin Porphyrogénète que l'orgue tenait une place très importante à la cour de Byzance : il sonnait à toutes fêtes civiles, jeux, fiançailles de princes, réceptions d'ambassadeurs, banquets. Un prisonnier de guerre arabe a laissé un curieux récit de ce qu'il vit, un jour de Noël, vers l'an 867 :

« On apporte alors une chose appelée Urgana. C'est une sorte de caisse en bois, en forme de presse à huile, recouverte d'un cuir très fort, et sur laquelle sont fixés soixante tuyaux de bronze. La partie des tuyaux qui dépasse le cuir est recouverte d'or... Sur un des côtés de la caisse se trouve un trou ; on y introduit une paire de soufflets, semblables à ceux des forgerons. Alors deux hommes se mettent à souffler l'instrument ;

(1) *Pollux : Onomasticon, IV,* 70.
(2) *Anthologie Palatine, IX,* 365.

puis l'organiste arrive et commence à jouer. Chaque tuyau sonne, suivant sa longueur, en l'honneur de l'Empereur, tandis que le peuple se tient assis à table. Après cela entrent vingt personnages portant des cymbales dans leurs mains. Les artistes jouent pendant tout le banquet... » [1]

La scène, quoique légèrement postérieure à la construction de l'orgue d'Aix, est très instructive. On y voit un instrument transportable : c'est un positif de soixante tuyaux en bronze doré. La table est recouverte de cuir, et le vent est fourni par deux soufflets manœuvrés chacun par un homme. L'organiste arrive et joue un prélude ; puis le concert commence avec les cymbalistes. On peut conjecturer que l'orgue carolingien n'était pas très différent. Cependant il ne faut pas perdre de vue le fait suivant : il est impossible que le prêtre Georges de Venise n'ait pas connu les travaux des facteurs d'orgue arabes. On ignore trop que la dynastie des Ommiades et surtout celle des Abbassides avaient entrepris de sauver de l'oubli le savoir de l'Antiquité : c'est ainsi que beaucoup de traités furent traduits en arabe. C'est dans cette langue qu'est écrit le curieux ouvrage de Muristus, qualifié de « sage grec » dans les manuscrits. L'auteur y décrit deux instruments étranges appelés orgues. Le premier produit des sons extraordinaires : « C'est un instrument », dit Muristus, « qui vous fera entendre des sonorités merveilleuses vous faisant verser des larmes ; qui vous fera entendre des sonorités incitant au sommeil, car celui qui les entend s'endort sur place ; qui vous fera entendre des sonorités à rendre joyeux et à faire danser ; qui vous fera entendre des sonorités qui enchantent et transportent les sens... » [2]

Il est remarquable que Walahfrid Strabon emploie un langage du même genre pour vanter l'orgue du prêtre Georges. L'instrument de Muristus possède douze tuyaux de bronze ; sa soufflerie est originale : elle ne comporte pas de soufflets ; quatre hommes sont chargés de fournir le vent avec leur propre bouche, par l'intermédiaire de petits tubes. Ces hommes sont assis et doivent avoir les oreilles bouchées pour ne pas subir les émotions musicales dont on a parlé ; sans cette précaution, ajoute l'auteur, « ils deviendraient absolument incapables de remplir leur office. »

Le second instrument décrit dans le traité n'est pas, à proprement parler, un orgue, mais plutôt une sirène d'alarme hydraulique. Nous en

(1) *Egon Wellesz : A. History of Byzantine Music... p.* 94 *et suiv.*
(2) *Al-Machriq*, 1906.

parlons ici parce que l'auteur écrit, avant d'en commencer la description : « J'ai construit personnellement un tel instrument pour le roi des Francs. » Cette machine est-elle jamais parvenue chez nous ? En tous cas, aucun autre texte n'en parle. Cette sirène, qui aurait été utilisée dans les armées byzantines, possédait un compresseur hydraulique tout à fait analogue à celui de l'hydraule ; le vent était produit par trois paires de soufflets et, comprimé par le poids de l'eau, s'échappait en produisant un son terrifiant qui s'entendait de très loin.

Ce bizarre instrument, qui ressemble fort au « Triton canorus » du poème de l'Etna [1], est nommé « Grand Orgue à la grande bouche et à la voix éclatante ». Il peut se transformer en instrument de musique : « En outre, on peut obtenir différents sons ; je vais les indiquer, s'il plait à Allah. On branche sur l'arrivée du vent trois ou quatre tuyaux, montés chacun sur une boîte à vent. On obtiendra ainsi plusieurs autres sons merveilleux : si on souffle plus fort, le vent augmente ; si on souffle moins fort, il s'évanouit. De cette façon, on dispose de plusieurs sonorités : agréable, divertissante, ou autres. Mais le but primitif de l'instrument est de porter le son à une grande distance : comprenez bien cela, si Allah le permet. » [2]

Ne quittons pas le monde arabe sans dire un mot du fameux calife de Bagdad Harun-al-Rashid qui, dans l'imagination de Madame de Genlis, aurait envoyé un orgue à Charlemagne. On s'étonne de l'importance donnée à cette charmante romancière par les musicologues anglo-saxons ; l'auteur des « Chevaliers du Cygne » a pris la précaution d'écrire, en sous-titre à son récit : « Conte historique et moral ». Si elle rapporte un fait qui n'est cité dans aucun texte, si elle place l'invention de l'orgue à Bagdad au début du IXe siècle, il n'y a pas à en discuter : c'est de la fiction et non de l'histoire.



Avec les éléments épars qu'on vient d'exposer, on peut entrevoir ce qu'a été l'orgue carolingien. C'est un Positif, c'est-à-dire un orgue transportable : l'orgue byzantin l'est presque toujours à l'époque, et le poème de Walahfrid Strabon le montre tel. C'est un orgue pneumatique, à souf-

(1) *Etna, vers* 292-3-4.
(2) *Al-Machriq,* 1906.

flets, dont la manœuvre exige au moins deux hommes. Nous avons dit que le mot « hydraulica » ne doit pas faire illusion ; le petit orgue trouvé à Aquincum, qui est pneumatique de toute évidence, porte le nom d'Hydra sur sa plaque de dédicace.

L'orgue carolingien, on l'a vu, possède plusieurs jeux : anches, fonds et mixture. Ces jeux sont certainement séparés par un système à registres ou à robinets et pouvaient ainsi être utilisés ensemble ou séparément : l'orgue de Vitruve avait déjà cette possibilité. On ignore la tessiture de l'instrument ; mais il y a de bonnes raisons de penser qu'elle pouvait atteindre deux octaves diatoniques. Vers la fin du IXe siècle, Hucbald indique des procédés de mesure pour les tuyaux d'orgue ; il va jusqu'à trois octaves. Si l'on se souvient que l'orgue byzantin décrit par le prisonnier arabe avait soixante tuyaux, et l'orgue du moine de Saint-Gall quatre rangs de tuyaux — un rang d'anches, un rang de flûtes et deux rangs de plein-jeu — on arrive au chiffre de quinze degrés.

Le clavier, malheureusement, nous est tout à fait inconnu. Comportait-il des touches, maintenues par un ressort, comme dans l'orgue antique, ou des tirettes, comme celles qu'on voit sur l'instrument représenté dans la Bible d'E. Harding ? La première hypothèse nous paraît la plus acceptable, car on ne voit pas bien comment l'organiste, obligé de tirer et de repousser chaque tirette, aurait pu obtenir les effets musicaux que les contemporains ont tant appréciés.

L'orgue jouait souvent en soliste, mais il concertait parfois avec d'autres instruments : avec les cymbales, à Byzance, avec des clochettes, dans le poème de Strabon. Il paraît probable qu'il a servi aussi à accompagner et à soutenir la voix.

Ainsi l'orgue carolingien présente un intérêt historique non contestable : il est le fils de l'orgue byzantin, le neveu de l'orgue arabe et le petit-fils de l'hydraule gréco-romaine. Mais il est aussi l'aïeul direct de l'orgue de cathédrale des temps modernes.

Jean PERROT.

APERÇUS HISTORIQUES
SUR LES INSTRUMENTS DE CUIVRE

par

ARMAND MACHABEY

Il convient de s'entendre sur la dénomination actuelle de « cuivres » ; on ne saurait comprendre dans cette catégorie d'instruments le sarrussophone qui n'est qu'un contre-basson en laiton ; ni les saxophones qui représentent, en métal, le chalumeau médiéval de tube conique mais avec l'anche simple et le doigté de la clarinette. Restent donc 1° les Cors, 2° les trompettes et les trombones, 3° les saxhorns, cornets et clairons qui ne sont que des variétés de cors ou de trompettes.

***

Les « cuivres » n'ont pas toujours été tirés de ce métal ou de son alliage, le laiton ; les noms mêmes de Cor, Horn (all.), Keren (héb.), keras (gr.), cornu (lat.), carnix (gaul.), et la forme souvent incurvée de l'instrument nous invitent à voir dans la *corne* la matière première de l'instrument. Si l'on songe au rôle que le bœuf et le taureau ont joué dans la plupart des religions antiques du bassin méditerranéen, on ne sera pas surpris de l'origine bovine du cor ; il existe encore dans l'Inde un instrument nommé *çringa,* qualifié par Mahillon de *cor hindou* et qui n'est qu'une corne de vache, bien évidée, dont on a coupé l'extrêmité pointue juste à la naissance de l'évidement ; on obtient ainsi l'embouchure d'un instrument à vent d'environ 0,88 m. et qui donne un UT_3;

c'est le cor, sous sa forme la plus simple et peut-être la plus ancienne ; les nombreuses variantes qu'on en déduira au cours des siècles et même des millénaires en conserveront les caractéristiques : conicité accentuée, incurvation, embouchure simple.

L'olifant du moyen âge est une réplique de ce cor primitif : pris dans l'ivoire de l'éléphant, évidé, épointé, sculpté sur sa surface externe, c'est l'instrument des chefs, de Roland, qui en tire des sons graves et puissants ; mais de bonne heure, et à des époques variables selon l'apparition géographique de la métallurgie du cuivre, les artisans *imitèrent* la corne ou l'ivoire et demandèrent au métal qui le *schofar,* qui le *cornu,* qui le *lur* dont on a retrouvé des exemplaires en Scandinavie et en Irlande datant, croit-on de l'an 1000 avant J. C. De la même époque serait une longue trompette *verticale* à pavillon dirigé dans le sens de la marche (militaire). La *carnix* qui figure sur des monnaies gauloises est très incurvée et a passé chez les Romains ; ceux-ci ont développé leur *cornu* de cuivre de telle sorte qu'il passait derrière le buste du cornicine et que le pavillon reparaissait au-dessus de son épaule gauche ; les sons devaient en être graves et d'autant plus forts que, d'après l'iconographie, le tube était de grand diamètre.

Cet instrument de fabrication difficile ne semble pas avoir été recueilli par notre haut moyen âge qui s'en est tenu tant à l'olifant qu'aux instruments de métal coniques, plus ou moins incurvés et de dimensions extrêmement diverses ; le vocabulaire même nous met dans l'embarras, car nous ne savons pas toujours si un terme comme *buisine* désigne vraiment une *buccina* (trompette) ou un cor.

Et à ce propos, quelle différence existe-t-il entre le *cor,* la *trompe,* nos *cornets* ou *saxhorns ?* Essentiellement — et à l'exclusion de l'embouchure, du grain, de la longueur du tube — dans le degré de conicité de ce tube ; la trompette résulte d'un tube étroit et de faible conicité ; le cor exige un tube plus large et un angle de conicité plus accentué ; le cornet, une conicité plus grande encore et par conséquent un tube de plus fort diamètre. Dans chacun de ces instruments une certaine longueur de tube demeure cylindrique ; les différences de timbre qui les séparent proviennent des caractéristiques des tubes. (Timbre éclatant pour la mince trompette, plus voilé pour le cor et les tubes à forte conicité).

⁂

Le cornet du moyen âge étant sans grands rapports avec le nôtre, nous ne nous occuperons pour le moment que du cor.

Du IXe au XIVe siècle il ne change guère de forme : c'est un tube incurvé généralement évasé et sans pavillon, parfois assez long pour que l'instrumentiste le soutienne des deux mains ; l'obligation et la difficulté de ménager une ouverture suffisamment étroite pour que le souffle humain fasse vibrer la colonne d'air entraîna l'invention de l'*embouchure,* petit évidement demi-sphérique de métal adjoint à l'extrêmité effilée, sur lequel les lèvres s'appliquaient et qui portait en son centre un canal de petit diamètre. On ne sait au juste à quel moment fut imaginée cette embouchure dont on voit déjà la forme extérieure sur des cuivres égyptiens et romains et qui réapparaît sur les instruments à vent de notre moyen âge au moins dès le XIIIe siècle.

L'encombrement d'un cor qui pouvait atteindre presque la hauteur d'un homme conduit les fabricants à courber de plus en plus cet instrument qui est parfois plié jusqu'à l'équerre (Xe siècle). Il tend bientôt à prendre une forme circulaire — comme jadis le cornu romain — et au XVe siècle la *trompe de chasse* (alias : *corne* ou *cor* de chasse) longue de plus d'un mètre, largement évasée, offrait la forme d'un demi-cercle ; plus tard, avec les progrès de la métallurgie, la partie du tube comprise entre l'embouchure et le pavillon finira par s'enrouler sur elle-même : cette technique est déjà préfigurée sur un petit cor en terre cuite vernie, avec embouchure et pavillon, mais dont le tuyau fait une boucle complète (XIVe siècle).

La question de l'encombrement résolue, on pourra obtenir des sons graves et très graves en allongeant le tube et en l'enroulant deux fois et au besoin trois fois sur lui-même ; le cor du XVIIIe siècle est usiné en tel ou tel « ton » selon la longueur du tube ; une autre façon d'allonger celui-ci consistait à ajuster opportunément sur l'instrument une section de tube supplémentaire (corps de rechange) dont la longueur s'additionnait ainsi à celle du tube principal et abaissait le « ton » (fondamental conventionnel) de l'instrument.

Enfin, au XIXe siècle les facteurs eurent l'idée de fixer à demeure sur le cor, des secteurs supplémentaires de tube qui pouvaient à volonté s'ajouter à sa longueur au moyen de pistons à ressort ; on obtint le cor à pistons dont on dira quelques mots plus loin (en France, 1814-15).

APERÇUS HISTORIQUES SUR LES INSTRUMENTS DE CUIVRE

⁂

Les trompes et trompettes diffèrent des cors d'abord par leur origine : on croit la découvrir dans un coquillage long et conique, le *strombos* qui servait d'instrument d'appel chez les Grecs ; d'où tromba, trompe ; et par la plus faible conicité du tube qui reste même cylindrique et étroit sur une grande partie de sa longueur médiane ; il présente souvent un aspect rectiligne, absent autant que nous sachions de la famille des cors.

Sous forme de tubes relativement minces, longs et droits, peu coniques, les Romains eurent la tuba et le lituus ; les Gaulois du Ve siècle (?) nous ont laissé une trompette de 1 m. 50 en deux longueurs s'ajustant l'une sur l'autre ; quant à la *buccina* (romaine) elle était probablement courbe ([1]) ; le terme *buisine,* dérivé de buccina, si fréquent au moyen âge et qu'on traduit souvent par trompette semble s'appliquer à des instruments de cuivre divers ; ainsi, au XIIIe siècle on « buisine » du cor ; on distingue une *buisine* d'argent d'une trompette de laiton ; en revanche un manuscrit désigne expressément du nom de *tuba* des instruments incurvés comme l'olifant — dont aussi on « buisinait et cornait » à l'occasion. On se demande aussi ce qu'étaient ces fameux «cors sarrazinois » qui remplissaient d'épouvante les Croisés : étaient-ce de grands instruments incurvés ? ou au contraire de longues trompes rectilignes puisqu'on pouvait s'en servir *comme de porte-voix ?* et qu'il y avait des *trompeurs* sarrazinois ? A cette époque encore, on cite une « buisine espaventose » à comparer au texte de Joinville « la noise... de leurs cors sarrazinois estoit espouvantable à escouter » ; et quant au *buisinier* de Roland, c'était un *olifant* qu'il portait.

Attendons que la rencontre d'un texte et d'une figurine nous renseigne exactement et notons seulement cette opinion d'un organographe, que la grande trompette — la trompe — fut nommée buisine par les Francs et aussi « cor sarrazinois ».

Le long instrument rectiligne sans pavillon apparut dès le VIIIe ou IXe siècle sur les manuscrits ; au XIVe siècle il est identifié par un texte (de Guillaume de Machault) qui mentionne la « trompe » et est illustré en effet par une longue trompette droite à pavillon qu'on retrouve presque sous la même forme dans un autre ms. du début du XIVe siècle. Ces grandes trompes qui reparaîtront aux siècles suivants parfois avec des

([1]) *Du nom latin de la coquille* buccinum.

pavillons en forme de cône ou de demi-sphère (dès 1300) étaient souvent ornés de panonceaux de soie ; en 1378 Charles V confie à ses « trompettes » des « trompes d'argent et panonceaux de brodure ». En 1330, (Philippe VI) on cite déjà « una tuba argenti » ; un siècle plus tard, on retrouve la grande trompette rectiligne avec panonceau ; mais ces tubes d'un mètre et demi de longueur étaient — comme les cors — fort encombrants ; aussi les voyons-nous repliés en Z dès le XVe siècle et, petit à petit, la trompe ou trompette grave va s'allonger encore, se replier, affecter la forme générale de notre trombone — mais sans la coulisse — prendre le nom de saqueboute (1) — puis de trombone et au XVIe siècle, adopter la coulisse en même temps que, en latin, le nom de « tuba ductilis ». En Allemagne le nom français de *buisine, bousine,* était devenu *posaune,* nom moderne du trombone ou trompette grave. Le tube en est cylindrique sur la plus grande partie de sa longueur, conique au voisinage de l'embouchure et largement évasé au pavillon ; de nombreuses peintures et des manuscrits représentent la saqueboute, puis le trombone.

De son côté, la petite trompe ou trompette se multiplie, tirée, sous le nom de buccine (vers 1372), de la corne (incurvée), du bois, de l'airain (rectiligne) — alors qu'en Allemagne elle se nomme *Zinck* et forme une famille ; tube droit, le zinck est souvent avec pavillon imitant parfois la gueule d'un animal.

A l'instar de la trompe, la trompette se replie sur elle-même et progressivement atteint l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui, mais sans les pistons ; c'est à la suite d'avatars analogues à ceux que nous avons observés pour le cor (2) que la trompette se complique de trois (ou quatre ou cinq ou six) pistons (1826-27). Pour être complets disons que le trombone à coulisse, renonçant pour un temps à ce mécanisme simple, voulut lui aussi s'adjoindre des pistons (de même qu'il y eut, en revanche, des trompettes à coulisse) ; mais cette tentative ne s'est guère perpétuée que dans les harmonies et les musiques militaires.



Les tubes des cors et des trompes du moyen âge ne donnaient, comme ceux de tous les temps, en principe que les sons partiels (ou comme on

(1) *Il est probable que ce nom, de saqueboute lui fut donné lorsqu'elle était encore rectiligne, par analogie avec la lance du même nom dont elle approchait par la longueur.*
(2) *Emploi des cors de rechange,* 1770 *en France.*

dit improprement, les « harmoniques »), soit, si le tube mesure 1 m. 32 environ [1]. UT$_2$, SOL$_2$, UT$_3$, MI$_3$, SOL$_3$, SI B$_3$ (faux pour notre oreille), UT$_4$, RE$_4$, MI$_4$, FA$_4$ (faux), SOL$_4$, LA$_4$ (faux) etc. M. Bouasse, physicien, doublé d'un musicien et assisté d'un excellent instrumentiste, a démontré que ce dernier pouvait obtenir au moyen de certains artifices de souffle, outre les partiels, la plupart des sons de la gamme chromatique. Il y a mieux si possible : Mahillon, un des très rares organographes, expérimentateurs et musiciens, a inventorié une petite trompette italienne en bois du M. A. qui présente la particularité d'un tube cylindrique étroit, long de plusieurs centimètres, partant du grain et débouchant brusquement dans le tube conique de plus fort diamètre ; cet instrument défie (en apparence) les lois de l'acoustique et fournit tous les degrés conjoints de DO$_2$ à DO$_3$.

Mais c'étaient là des exceptions et les contemporains de Charlemagne avaient déjà découvert une solution plus pratique : ils perforaient les tubes coniques de leurs cors le long d'une génératrice à la manière des flûtes ou des hautbois et obtenaient ainsi sans peine une gamme complète, relativement juste, par le seul jeu des doigts. Ces instruments, parfois rectilignes, le plus souvent incurvés comme le cor, fabriqués dans ce cas de deux pièces de bois évidées, symétriques, ajustées, maintenues par du cuir et munis d'une embouchure, portaient le nom de *cornets* (cornet à bouquin). Un Zinck allemand percé de 7 trous dont un au-dessous, ou simplement pris dans la corne et percé de quatre trous est l'équivalent du cornet à bouquin et appartenait lui aussi à une famille. Le serpent du XVIIe siècle très sinueux, usiné dans du bois ainsi qu'il vient d'être dit (et non en cuir ou en carton bouilli comme l'a déclaré un commentateur à la R. T. F.) n'est autre chose qu'un cornet grave, ses sinuosités le rendaient moins encombrant, mais ses propriétés acoustiques inquiétaient Mersenne. M. Bouasse a expliqué l'énigme — résolue pratiquement par les instrumentistes d'église. Il y avait d'ailleurs un (ou des) intermédiaire entre le cornet à bouquin et le cornet basse (en bois et cuir) qui pouvait dépasser un mètre.

Le petit cornet incurvé est très souvent représenté sur les manuscrits ; il est sans pavillon et les enlumineurs ont souvent simulé le souffle et le son qui s'en échappent.

(1) *Il y a un écart variable entre la longueur* acoustique *et la longueur* réelle *d'un instrument à vent.*

*
**

Le cor et la trompette ont survécu en se compliquant, s'enrichissant jusqu'à nos jours et, par leurs perfectionnements mêmes, ont pris dans l'orchestre classique une place prépondérante.

Des variétés sont restées en arrière : la petite trompette de cavalerie sans pistons est un instrument strictement militaire ; le clairon, sorte de petit cor très conique, replié comme la trompette, est affecté à l'infanterie ; muni des clés, il devint le bugle puis donna naissance à des formes voisines constituées en famille : les saxhorns français ou tuben allemands, instruments de fanfare et d'harmonie. Le bass-tuba cependant remplace le trombone-basse dans l'orchestre symphonique. Le cornet à pistons, plus conique que la trompette et voisin du bugle, est un instrument populaire, paraissant parfois à l'orchestre à côté des trompettes.

D'autres variétés ont disparu et en particulier le *chorus,* instrument de cuivre dont le tube se divisait, un peu après l'embouchure, en deux branches qui, après avoir décrit un ovale allongé se rejoignaient en un seul canal avant d'aboutir au pavillon. Le mot chorus a désigné une sorte de tambourin et même la vièle à roue ; mais le « cuivre » dont nous venons de parler est déjà représenté sur un manuscrit du XI[e] siècle *avec son nom.* Le son en était, dit-on, inégal et peu agréable ; le chorus a dû disparaître un peu avant le XVII[e] siècle car Praetorius en parle encore : il aurait mesuré 0 m. 88 et fourni les partiels à partir de $FA_{\underline{2}}$.

La *graile* ou *gresle* est un type de trompette droite comme aussi l'*araine* (airain).

*
**

Quels pouvaient être avant 1600 les usages de ces instruments *hauts ?* (par opposition aux instruments peu bruyants : cordes, flûtes, etc. qui sont *bas*). D'une façon générale ils servaient à la signalisation militaire et parfois religieuse ; le schofar hébraïque est célèbre, mais on relève le cornet chez les Sumériens, les Hittites, les Babyloniens et, chez les Egyptiens, la trompette (d'argent ou de bronze avec pavillon et embouchure, XVIII[e] dynastie), le cor en demi-cercle (en terre cuite !) ou le cornet presque droit.

Les manuscrits de la Mer Morte récemment découverts et déchiffrés contiennent un chapitre tiré du « Réglement de Combat des Fils de la

Lumière » qui énumère les fonctions des trompettes, avec les différents types de son qu'on en doit obtenir au cours des phases successives d'un combat : elles sonnent sans arrêt pendant que les frondeurs lancent sept fois des pierres ; il y a un son large pour la formation de combat, un son posé et large pour la marche vers la ligne ennemie, un son précipité et aigu pour lancer sept fois les javelots etc.

On sait que les armées romaines avaient un code de sonneries militaires ; au XIII[e] siècle Barthélemy l'Anglais qui s'appuie sur Isidore de Séville (VII[e] siècle) nous apprend que la tuba (tyrhénienne) était employée dans les combats non seulement pour exciter les guerriers, mais pour accentuer la déroute de l'ennemi et assurer la victoire ; elle servait encore à convoquer le peuple aux grandes fêtes et banquets et à entretenir sa joie. La buccina jouait à peu près le même rôle ; l'olifant de Roland appelait au secours. Le cor sarrazinois, nous l'avons vu remplissait l'office terrifiant que Barthélemy attribuait à la tuba.

Les trompettes ou trompes sonnaient toutes les grandes cérémonies : naissances illustres, mariages princiers, sacres, entrées royales, tournois, banquets ; le pape lui-même était précédé de douze trompettes dans certaines circonstances dont les jubilés.

La chasse qui est un simulacre de la guerre était scandée par des sonneries ; du pavillon de la grande trompe de chasse du *Traité de Vanerie* cité plus haut (XV[e] siècle) sort une banderolle portant des carrés alternativement noirs et blancs qui ne sont autres que la représentation conventionnelle des sons successifs et du rythme d'une des quatorze sonneries de chasse à courre ; c'est une curieuse « tablature » de cor de chasse. Enfin la danse elle même pouvait se conduire par les trompes et cornets.

Des « entrées » princières, les trompettes passèrent tout naturellement à celles des spectacles, c'est-à-dire aux « ouvertures » et le cor de chasse grâce à la douceur possible de ses sons s'installa dans certaines scènes dramatiques ; accueillis par l'orchestre, ces cuivres devaient, on l'a dit, s'y intégrer.

⁂

Ce résultat était fonction des perfectionnements de la fabrication. Celle-ci n'était pas du ressort des ménétriers ou des luthiers mais des *orfèvres* pour les trompettes d'argent (où dorées), et des *chaudronniers* pour les instruments courants, cors et trompettes de laiton.

Dès 1288, les statuts des *forcetiers* comprennent les *faiseurs de trompes* ; en 1292, la taille de Paris mentionne trois trompeurs (fabricants, et non sonneurs de trompe) : Bertaut, Guillaume et Bernard ; le 15 août 1297, nous relevons encore les noms de trois « fesceurs de trompes » : Henri Lescot, Guillaume Damiens, Roger Lengleis qui demandent leur maintien dans la corporation des chaudronniers. A Rouen (pour ne citer que ce cas) en 1299, les faiseurs de trompes et trompettes se joignent aux chaudronniers. Cet état de choses devait subsister jusqu'à la Révolution. En 1777, un certain Carlin, fabricant de cors de chasse figure parmi les chaudronniers bien que les luthiers aient été autorisés entre temps à usiner le cor (en cuivre). En 1785, l'*Encyclopédie méthodique* précise que « comme les cors sont de cuivre jaune, ce sont les chaudronniers qui les font ».

Un recueil de *Planches sur les Sciences et les Arts libéraux* (de 1763) nous présente sur une grande eau-forte, un atelier de chaudronniers « faiseurs d'instruments de musique ». Un des artisans a enroulé une longue et étroite feuille de laiton autour d'un mandrin et l'a soudée sur toute sa longueur ; pour en confectionner un cor, formant un ou plusieurs cercles complets, on coule du plomb fondu dans le tube déjà muni de son pavillon ; après solidification, un autre ouvrier « contourne » doucement le tube au moyen d'une forme ; l'opération terminée, on fait fondre le plomb qui s'écoule hors du tube ; le pavillon et l'embouchure avaient été produits d'autre part. Un cor peut avoir — à cette époque — huit pieds de long (environ 2 m. 60, UT $_1$) ; un cor de chasse ne fait qu'un tour sur lui-même (le cor moderne peut dépasser 5 m. de développement) ; la trompette qui dessine une longue boucle est usinée dans les mêmes conditions, comme aussi le trombone — et aujourd'hui les saxhorns et saxophones.

La Révolution ayant dissout les corporations et les inventeurs préconisé dès les dernières années du XVIIIe siècle les clés puis les pistons, l'artisanat affranchi se compliqua, devint industriel et aboutit à la multiplicité des types d'instruments fabriqués par de grandes firmes dont la concurrence s'est traduite par l'amélioration des « cuivres ».

***

Les chaudronniers « faiseurs d'instruments de musique » produisaient encore, outre des porte-voix, les *timbales*, demi-sphères de laiton

tendues de peau et qui sont comme l'accompagnement prédestiné de la trompette (1). Utilisée dans le service religieux dès l'antiquité suméro-chaldéenne, la timbale apparaît au XII[e] siècle en Occident sous le nom oriental de *naquaire ;* au XV[e] siècle les cavaliers hongrois musiciens ont une petite timbale de chaque côté de leur selle et en frappent habilement ; d'ailleurs le nom de timbale ne tarda pas à s'imposer et régna seul à partir du XVI[e] siècle ; quant à l'instrument, il suivit la trompette partout où elle pénétrait, et non seulement dans les milieux militaires, mais dans l'orchestre de théâtre, puis au XVIII[e] siècle dans l'orchestre symphonique dont il est resté partie intégrante.

Les cymbales longtemps importées d'Orient — d'Extrême-Orient — relevèrent aussi des chaudronniers. On se souviendra qu'au moyen âge, le mot cymbale a désigné, dans certains cas, la cloche.



Nous arrêterons ici notre exposé, consacré beaucoup plus aux instruments anciens qu'aux modernes ; ceux-ci sont de la juridiction des luthiers, des professeurs, des acousticiens, des musiciens instrumentistes ; le lecteur découvrira sans peine dans un ouvrage comme l'*Encyclopédie* de Lavignac tous les renseignements d'ordre pratique qu'il peut souhaiter. Rappelons seulement que, contrairement à ce qu'on a longtemps cru, les trompettistes du temps de Haendel et de J. S. Bach étaient assez habiles pour tirer de leurs instruments sans clés ni pistons et à notes naturelles fausses — des sons musicaux justes — de même que les géomètres raisonnent juste sur des figures fausses ; et que si nos trompettes et nos cors à pistons fournissent facilement l'échelle chromatique, la combinaison même des tubes additionnels de longueur fixe introduit des sons faux qu'un bon artiste corrige — comme un bon artiste du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle corrigeait ses partiels et dans une certaine mesure en comblait les vides.

Bien d'autres particularités, bien d'autres détails exigeant de longs textes pourraient être ajoutés aux nôtres ; mais il faut savoir se limiter en considérant les seules grandes étapes de l'histoire de ce « tube » partout et toujours semblable à lui-même quant à son échelle, mais très varié dans ses intensités, son timbre, son étendue et les emplois artistiques qu'on en exige.

A. MACHABEY.

(1) *On a fabriqué des timbales en terre cuite. (Cf. le cor cité plus haut, et des instruments symphoniques de la même famille).*

L'UTILISATION DU CLAVICORDE, DU CLAVECIN ET DE L'ÉPINETTE JUSQU'A LA FIN DU XVe SIÈCLE

par

CH. VAN DEN BORREN

L'on ne doit point se figurer que les gens de la fin du Moyen Age et du début des temps modernes se servaient de ces termes en leur donnant une signification bien précise. Cette précision, ce sont les musicologues du XIXe et du XXe siècle qui l'ont établie et sanctifiée pour notre commodité, se conformant en cela à nos habitudes de standardisation, solidaires de la fabrication en série qui a succédé, depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, à l'imprévu des constructions tout empiriques, fruits de l'artisanat des siècles précédents.

Quoi qu'il en soit de cette question de terminologie, un fait est certain : c'est que l'on usait, dès la fin du XIVe siècle, dans les différents pays de l'Europe occidentale, d'instruments à cordes et à clavier, dont les uns consacrent le principe du frappement des cordes au moyen d'une tangente — ce sont ceux que nous groupons aujourd'hui sous l'appellation de *clavicorde* — tandis que les autres sont soumis au régime du pincement ou grattement des cordes par la partie cornée d'une plume de corbeau — ce sont ceux que nous désignons, de nos jours, sous le nom d'*épinette* ou de *clavecin*.

Mais la terminologie ancienne n'a pas cette netteté cartésienne qui répond si bien à notre désir de clarté dans le classement. Aussi, lorsque nous rencontrons dans les écrits de nos ancêtres du XIVe, du XVe ou du

commencement du XVIe siècle, des vocables comme *eschaqueil, exaquier, manicorde, manicordion, dulce melos, virginal* pour signifier des instruments à cordes pourvus de clavier, nous sommes en droit de nous demander, dans chaque cas, si les instruments ainsi qualifiés obéissent au principe du frappement ou à celui du pincement des cordes.

Il importe assez peu, au demeurant. Ce qui est essentiel pour nous, c'est de savoir quel a pu être, dans ces temps lointains, le répertoire de ces sortes d'instruments. La question n'est pas aisée à résoudre, car, outre le fait que le répertoire instrumental qui nous a été conservé pour le XIVe et le XVe siècle est extrêmement limité, rien n'indique, dans les manuscrits qui le contient, que tels ou tels morceaux sont expressément destinés à tels ou tels instruments. Il faut donc s'appuyer sur de simples présomptions pour arriver à spécifier cette destination.

Laissant de côté les danses à une seule voix du XIII et du XIVe siècle (estampies, stantipes, stampitta, saltarelle, etc.), qui peuvent être interprétées par n'importe quel instrument à cordes ou à vent — et Dieu sait s'ils sont nombreux et variés, à cette époque ! — il convient ici de se restreindre aux pièces à deux ou plusieurs voix, que les instruments à clavier sont seuls capables d'exécuter en mettant aussi clairement que possible en relief leur construction polyphonique et harmonique. Une rédaction en partition (1) ou en tablature (2) comportant des barres de séparation plus ou moins analogues à nos barres de mesure actuelles, est l'indice presque certain de ce que des instruments à clavier ont été envisagés par l'auteur comme les interprètes par excellence de ses compositions ainsi notées.

Mais l'orgue — portatif, positif ou grand orgue d'église — compte, lui aussi, parmi les instruments à clavier. La question surgit donc de savoir ce qui, dans le répertoire, convient respectivement au premier et aux seconds. Aucune séparation nette n'est possible, et c'est chose universellement admise que le dit répertoire est, en principe, commun aux deux sortes d'instruments. Cela d'autant plus que les orgues positifs et les orgues portatifs — ces derniers dans la mesure limitée où ils se prêtent à l'exécution de la polyphonie — peuvent être considérés comme des instruments de chambre parfaitement aptes à charmer les dilettantes par les qualités spécifiques de leurs timbres.

(1) *Comportant uniquement l'emploi de figures de notes.*
(2) *Comportant l'emploi de figures de notes pour la voix supérieure seulement, les autres voix étant représentées au moyen de lettres ou de chiffres.*

Il va de soi, de toute façon, qu'un autre indice d'appropriation au clavicorde ou au clavecin-épinette gît dans le caractère profane des pièces à interpréter. Les manuscrits les plus importants du XV[e] siècle — nous avons principalement en vue le Codex de Faenza, qui contient un peu plus de 30 pièces instrumentales datables de la fin du XIV[e] siècle ou du début du XV[e] (1), le *Fundamentum organizandi* de Conrad Paumann (1452) et le *Buxheimer Orgelbuch* (vers 1470), — ces manuscrits, disons-nous, offrent un mélange disparate de pièces religieuses et de pièces profanes, dont les premières trouvent leur utilisation la plus logique à l'église, les secondes dans les concerts intimes des maisons princières ou seigneuriales.

Ainsi, le *Kyrie-Gloria cunctipotens* de Faenza, publié par M. D. Plamenac, et qui apparaît comme un exemple frappant de ce que devait devenir ultérieurement la messe d'orgue, est manifestement destiné à ce dernier instrument, tandis que les fantaisies, d'un tour si capricieux et parfois si hardi, sur des pièces vocales françaises et italiennes de Machault, Pierre de Molins, Jacobo di Bologna, Francesco Landini, etc. contenues dans le codex, semblent bien avoir été écrites pour être exécutées de préférence sur l'épinette ou le clavecin.

De son côté, le *Buxheimer Orgelbuch* présente une alternance constante entre des pièces destinées au culte (fragments de messe, magnificat, motets, etc.) et des arrangements plus ou moins figurés de chansons principalement allemandes et françaises (Dufay, Binchois, etc.). Ici encore, orgue d'une part ; de l'autre, épinette ou clavicorde.

Qu'en dehors de son rôle de délectation profane, le clavicorde ait occasionnellement pu servir de substitut à l'orgue d'église, c'est ce que prouve l'existence, à partir du XV[e] siècle, de clavicordes pourvus d'un pédalier, grâce auquel les organistes pouvaient s'exercer dans l'art de se servir de ce clavier supplémentaire, sans être obligés de posséder un orgue à demeure chez eux (2).

Sans tenter de résoudre la question de savoir si le *monaccordo gentil stromento* auquel il est fait allusion au début d'une pièce de

(1) *Cf. à son sujet, les études si révélatrices de M. Dragan Plamenac :* Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117 (*Journal of the American Musicological Society, IV* (1951), *pp.* 179-201 ; New Light on Codex Faenza 117 (*Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikforschung, Utrecht,* 1952, *pp.* 310-326) ; *et son article* Faenza, Codex 117, *dans die Musik in Geschicht und Gegenwart,* 28-29, *Lieferung, col.* 1709 *à* 1714.

(2) *Cf. sur ce point, l'intéressant article de Susi Jeans* The Pedal Clavicord and other practice instruments of Organists, dans les *Proceedings of the Royal Musical Association* (*Londres*), 1950-51, *pp.* 1-15.

Donatus de Florentia (XIVe siècle), qui figure dans le célèbre codex Squarcialupi signifie ou non, dans la pensée de l'auteur du texte, un instrument à cordes ou à clavier, nous pensons ne pouvoir mieux terminer cet article qu'en rappelant l'un des sonnets musicaux (le 7e) du *Saporetto* de Simone Prodenzani, dans lequel ce poète de la première moitié du XVe siècle, décrivant l'un des concerts dont les programmes font l'objet de ce cycle, y fait intervenir, après un orgue flamand *(? framagno),* un *menacordo,* qui avait un son si haut (c'est-à-dire si fort) qu'en comparaison, un luth paraissait sourd (c'est-à-dire muet) :

Da puoi fecer venir un menacordo
Che avia si alta voce, che un liuto
Apresso a quello gli parebbe sordo.

S'il s'agit réellement là d'un clavicorde, on peut s'étonner de ce que l'extrême discrétion qui caractérise, dans notre conception actuelle, le timbre de cet instrument, soit ici singulièrement contredite par l'affirmation d'une sonorité relativement puissante. La fin du sonnet nous apprend que ce *menacordo* concertait avec une flûte et un psaltérion, et que jamais on n'ouit plus beau son *(Più bel suon di quel mai non fu veduto.)*

Ceci nous montre une fois de plus — et tous les autres sonnets du *Saporetto* viennent à la rescousse pour confirmer la chose — que la fin du Moyen Age a été, sans aucun doute, pour ce qui concerne le contraste des timbres, une période de suprême raffinement, par la variété et l'imprévu constamment renouvelé de ces sortes de combinaisons.

CH. VAN DEN BORREN.

NOTES SUR LA FACTURE DU VIOLON AU XVIè SIÈCLE

par

FR. LESURE

L'objet de cette note n'est pas de ranimer la vieille querelle des origines du violon, autrement dit du passage de la *lyra da braccio* au violon. Mais de fixer pour la France un certain nombre de points acquis, grâce à un abondant matériel d'archives, qui compense heureusement l'absence dans les musées de tout instrument français authentique avant le XVIIe siècle et de toute description précise par des théoriciens.

Rappelons tout d'abord les deux semi-légendes sur lesquelles reposaient hier encore toutes nos connaissances sur le sujet. Selon la première, que l'on rencontre pour la première fois en 1812 sous la plume de J. B. Roquefort, un luthier italien du nom de Tieffenbrucker (francisé en Duyffoprucgar), originaire du Tyrol, se serait établi à Bologne après quelques voyages en Allemagne. Le roi François Ier étant venu dans cette ville en 1515, à l'occasion du concordat avec le pape Léon X, lui aurait fait des offres si avantageuses pour l'attirer à Paris que l'artisan les aurait acceptées. Mais, trouvant froid et nébuleux le climat de la capitale, il aurait obtenu la permission de se retirer à Lyon, où il termina sa carrière. Plusieurs biographes ont ensuite repris les informations de Roquefort, non sans y ajouter quelques variantes ; ainsi pour Castil-Blaze les instrumentistes français avaient pu dignement rivaliser avec leurs confrères anglais au Camp du Drap d'Or grâce aux travaux du facteur allemand, et pour E. d'Auriac c'était tout un

groupe « d'ouvriers renommés pour la fabrication des instruments » qu'il voyait arriver à Paris, parmi lesquels « le célèbre luthier Gaspard Duiffopruggar ». En fait ces historiens étaient influencés par le mouvement d'idées contemporain qui faisait essentiellement de la Renaissance française un produit d'importation.

Un érudit lyonnais, le Dr. Coutagne, a fait justice des principaux éléments de cette anecdote, en retrouvant la trace du luthier à Lyon entre 1553 et 1571 (date probable de sa mort) après avoir obtenu des lettres de naturalité, non de François Ier, mais de Henri II et seulement en 1559. D'ailleurs, son rôle dans l'histoire du violon apparaît inventé de toutes pièces, malgré la présence sur son portrait par Woeriot d'instruments qui ont certains caractères du violon. Pour ma part j'ai retrouvé dans les boutiques des facteurs parisiens de la seconde moitié du siècle des instruments du « vieil Gaspart », mais il s'agit toujours de luths.

La seconde légende n'a guère plus de vraisemblance : selon le musicographe La Borde, qui écrit en 1780, le roi Charles IX aurait chargé le célèbre facteur de Crémone A. Amati de construire pour la Cour de France un ensemble de 24 instruments à cordes. Les 24 Violons un demi-siècle avant leur création ! Plus tard on a ajouté des précisions encore plus fantaisistes : les facteurs lorrains Nicolas Renault et les Médard se seraient rendus à Paris de 1566 à 1572 pour aider Amati à construire ces instruments. Aucun texte n'est jamais venu confirmer cette version, qui tend à donner à la lutherie lorraine une priorité insoutenable. Parce qu'il avait découvert des luthiers en Lorraine à l'extrême fin du XVIe siècle A. Jacquot se croyait autorisé à écrire en 1896 : « d'une façon irréfutable c'est à Nancy que revient l'honneur d'avoir été le berceau de la lutherie *artistique* de la Lorraine et par suite de la France ». Pas plus à Lyon qu'à Mirecourt ou à Paris il ne s'agit de trouver un « berceau ». Pourquoi s'obstinerait-on à vouloir trouver *un* inventeur du violon même sous la forme d'un atelier comme on a cherché *un* inventeur de l'imprimerie ? L'invention en tout cas passa inaperçue. Mersenne dit seulement « Sitost que le violon a esté inventé... » sans aucun souci de la date et La Borde dans son *Essai* n'est pas servi par le recul du temps lorsqu'il affirme qu'on ne le croirait inventé « que vers le IXe ou Xe siècle si quelques monuments antiques ne donnaient pas la représentation exacte de sa forme ». Les peintres aux environs de l'an 1500 sont là pour nous dire que l'évolution de la *lyra da braccio* s'approchait

alors du futur instrument dans une bonne partie de l'Europe Occidentale. Au point où en sont nos connaissances, il convient surtout de découvrir où se trouvaient les ateliers de fabrication, quelle était leur activité, quels étaient les types d'instruments qui faisaient école et pénétraient d'une région à l'autre. Et c'est ce qu'il est possible de faire pour Paris dans la seconde moitié du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle. ([1])

La première constatation est qu'il y existait un assez grand nombre de facteurs dès la première moitié du XVIe siècle. Si les « organiers » et les « épinetiers » paraissent d'abord l'emporter, dans la seconde moitié du siècle les fabricants de luths, guiternes, mandores, cistres et violons deviennent si nombreux sur la rive droite de la capitale, aux alentours de la rue des Arcis, que j'ai pu retrouver les noms d'une cinquantaine d'entre eux. Après la mort de Philippe de la Canessière en 1551 on trouve notamment chez lui « deux grans viollons..., une violle et ung petit viollon », ce qui indique que la famille du violon est déjà en voie de formation ou même déjà formée puisque le « joueur d'instrument » Etienne Loré utilisait avant 1553 une « taille » de violon. Le quatuor est de toutes manières une réalité avant 1570, date à laquelle nous rencontrons une « dessus » et une « bassecontre », avec en plus la poche ou pochette, célèbre spécialité française, appelée ainsi « à cause que l'on la tient dans une poche de cuir pour la conserver ».

Quels sont les types en usage, les « façons » comme disent les techniciens du temps ? Aucune indication d'origine ou de facture particulière avant la même date 1570 : chez l'instrumentiste G. Masnet un dessus « façon de Paris », une basse contre « façon de Venise » et une autre bassecontre « façon de Paris ». Cinq ans plus tard les produits de Crémone apparaissent sous la forme d'une taille estimée à 12 livres tournois alors que deux tailles « façon de Paris » ne valent que 4 livres. Mais on doit porter une grande attention au terme « façon de ... ». Il ne signifie pas forcément que l'instrument provient du lieu indiqué mais souvent qu'il a été fabriqué selon le modèle de ceux que l'on y fait. Ainsi en 1577, le marchand parisien Antoine Besse commande au facteur Nicolas Aubry quatre violons « faictz à la mode de Crémone », à livrer dans un délai de cinq semaines. Et, encore, six ans plus tard, c'est

([1]) *Les textes auxquels on se réfère dans les lignes qui suivent ont été publiés in-extenso dans le volume VII de The Galpin Society Journal.*

Pierre Aubry, qui promet au violoniste Pierre Chevalier de lui fabriquer une bassecontre « de grand calibre à la façon de celles de Crémone ». Beaucoup plus tard, en 1625, la renommée des produits crémonais se vérifie à la lecture des instruments utilisés par le « roi » des instrumentistes François Richomme : 4 sur 5 de ses violons sont originaires de la ville de N. Amati. Une autre ville d'Italie du Nord occupe une place tout aussi importante : Brescia, que les parisiens francisent en « Bresse » et dont les violons se trouvent ou sont imités dans les ateliers de Claude et Robert Denis vers 1585-1590.

Quant aux facteurs parisiens de violons nous en connaissons plusieurs, en dehors de Nicolas et Pierre Aubry (✠ 1596) déjà cités : Isaac de Bargue, qui exerce dès 1579, meurt avant 1599, et est connu simplement comme « Isaac » ; Claude Denis (✠ 1587) et son frère Robert (✠ 1589), qui au moment de leur mort laissent dans leurs boutiques une quantité impressionnante de violons en cours de fabrication, des pièces de sapin, des cordes de Sienne et de Florence ; Pierre Le Blanc (✠ 1606) ; Antoine Despont, dont les violons conservèrent une si grande vogue qu'au XIXe siècle encore des marchands peu scrupuleux faisaient usage de son nom avec de fausses étiquettes.

A la Cour, où il y eut d'abord des organiers et des épinetiers attitrés, nous rencontrons le premier facteur du roi pour tous instruments en 1608, avec Pierre Aubry. Auparavant les musiciens recevaient souvent leurs instruments comme un don du roi : en 1572 Jacques Le Vacher reçoit une basse contre de violon fabriquée pour 54 livres par le facteur parisien Jacques Hémon. Parfois aussi ils achetaient eux-mêmes leurs instruments, comme Nicolas Delinet, qui, la même année, reçoit 50 livres pour lui permettre d'acheter un violon de Crémone.

Partout nous sommes en présence de la cohabitation de deux « façons », l'une parisienne, l'autre italienne. C'est seulement en 1625 dans l'inventaire de François Richomme que l'on voit apparaître pour la première fois l'appellation de violon « de Lorraine ». Et d'autres preuves corroborent ce double courant. Dès le règne de François Ier rivalisent à la Cour la bande française et la bande italienne des violons. Malgré l'affirmation de Philibert Jambe de Fer en 1556 que « le violon ne diffère en rien le francoys avec l'italien », il est évident que les deux façons se différenciaient aisément et qu'on les appréciait pour des qualités différentes, qu'il est difficile de préciser. Ce ne sont pas, en effet, les quelques dessins laissés par Jacques Cellier dans un ms. de

la Bibliothèque nationale et, plus tard, les gravures de Mersenne, qui sont susceptibles de nous éclairer beaucoup.

⁂

En dehors de ce problème du manque de fixité absolu du violon au XVI[e] siècle, qui se poursuivra encore dans le courant du siècle suivant, on peut donc résumer ainsi les points acquis pour la France : apparition hâtive de la famille du violon, nettement divisé en quatuor dans le deuxième tiers du XVI[e] siècle — négation d'une priorité quelconque à une pseudo-école lorraine, mais existence d'une forte école parisienne. A quoi il faut ajouter l'extrême animation des échanges commerciaux et de la production en fait de violons : 50 morceaux de bois « a faire fondz de violon », 200 tables de sapin, 60 pièces de sapin à faire dessus, tailles et basses chez P. Aubry et P. Le Blanc, 75 violons achevés chez Claude Denis, plus de 80 violons et poches chez Robert Denis, etc.

Souhaitons que pour d'autres villes d'Europe occidentale, et particulièrement en Italie du Nord, des documents semblables puissent être mis à jour afin d'obtenir de fructueux points de comparaison.

Fr. LESURE.

DE L'EMPLOI DU TEMPS DES ORGANISTES PARISIENS SOUS LES RÈGNES DE LOUIS XIII ET LOUIS XIV ET DE LEUR PARTICIPATION A L'OFFICE

par

NORBERT DUFOURCQ

De nos jours, il est fréquemment parlé de la facture de l'orgue en France au XVIIe siècle, de la musique d'orgue au temps de Louis XIV.

Nous sera-t-il permis — à l'heure où un renouveau d'esprit liturgique semble reléguer l'orgue à l'arrière plan et où certains discutent même de l'opportunité de ses manifestations au culte — nous sera-t-il permis de revenir trois siècles en arrière, de montrer comment la liturgie entendait s'assurer, au XVIIe siècle, le concours de l'orgue, de dire ce qu'était l'emploi du temps d'un organiste parisien, à l'instant où la France atteignait son apogée intellectuel, spirituel, artistique ?

Nous le ferons au moyen de plusieurs documents inédits, qui s'inscrivent avec exactitude sur un demi-siècle : 1635-1685. Ces documents concernent deux organistes de la rive gauche : ceux de Saint-Etienne-du-Mont et de Saint-Séverin ; trois organistes de la droite : ceux de Saint-Paul, Saint-Jacques-de-la-Boucherie (églises aujourd'hui disparues), de Saint-Merry.

Nous avons retrouvé les contrats passés entre ceux-là et les fabriques qui les ont engagés, représentées par leur clergé, leurs marguilliers.

Ces contrats évoquent la position artistique occupée par chacun de ces musiciens ; ils résument et définissent en outre la *pratique* du jeu de l'orgue à Paris. Nous les étudierons et les lirons en marge du règlement édicté par l'autorité supérieure, règlement dont les divers articles forment tout un chapitre réservé à l'orgue dans le *Cérémonial des évêques,* publié à Paris sous l'autorité de l'archevêque, pour lors J. F. P. de Gondy, cardinal de Retz.

⁂

Signé de Martin Sonnet, prêtre et bénéficier de Paris, ce texte célèbre a vu le jour en 1662 (1) ; il se trouve donc prendre place au centre de la période qui fait l'objet de cet article.

L'auteur commence par annoncer qu'il a pris le parti d'écrire ce livre parce que d'aucuns se sont permis d'introduire à l'office des coutumes nouvelles, au préjudice de l'ancien usage, coutumes qui vont à l'encontre des statuts du diocèse. Or, puisque l'office divin ne peut se passer du concours des voix ni de celui de l'orgue, il y a lieu de rappeler aux délinquants de quelle manière, à quels moments de l'office, ces voix, cet orgue interviennent.

Nous résumerons ci-dessous ce qui concerne l'emploi de notre instrument. D'abord s'impose une question de décence. Mieux vaut choisir un clerc qu'un laïc. L'un ou l'autre cultivera d'ailleurs modestie, gravité, écoutera la clochette maniée, au lutrin, par un enfant de chœur qui lui signifiera s'il y a lieu de commencer ou de s'arrêter. Il prendra soin de la propreté de sa tribune, enlèvera poussières et toiles d'araignées. Il évitera de faire monter quiconque à ses côtés, hormis ces trompettes, flûtes ou cornets, ou ces chanteurs qu'il pourrait accompagner. Il s'interdira les thèmes frivoles ou profanes, s'efforçant de jouer avec recueillement et prenant son temps, de manière à faciliter tous les déploiements de la liturgie.

A ces règles générales répondra d'abord un horaire annuel. L'orgue reste muet durant l'avent, le carême, la fête des Saints Innocents, les fêtes des Saints Joseph, Mathieu, André, Thomas, durant l'office des

(1) Ceremoniale parisiense ad usum omnium collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et diocesis parisiensis. *Rappelons que Jean François Paul de Gondy, second Cardinal de Retz, se démet en cette année de son Archevêché de Paris. Il était le neveu de Jean François de Gondy, Maitre de la Chapelle de musique du Roy Louis XIII, en faveur de qui le Pape érigea en archevêché le siège de Paris en 1622.*

défunts et durant les petites heures (prime, tierce, sexte, none). En revanche, il se fait entendre à toutes les fêtes annuelles et solennelles de première et deuxième classes, aux doubles de seconde classe, à quelques fêtes doubles majeures très populaires, à l'Immaculée Conception, l'Annonciation, enfin tous les autres dimanches de l'année.

Et voici que le règlement entre dans les détails. Chacun des dimanches ci-dessus évoqués, l'organiste est requis de toucher son instrument à la messe, aux premières et secondes vêpres, aux matines, aux laudes, au salut, aux complies (des fêtes solennelles de première et deuxième classes).

Et pour qu'un chacun n'ignore pas à quel instant précis de l'office il doit rompre le silence, le Cérémonial détaille chacune des manifestations de l'instrument. Prenons pour exemple la *messe* — c'est-à-dire la grand'messe de la paroisse, au chœur : on entend l'orgue durant le *Kyrie,* le *Gloria,* l'*Alleluia* (reprise de la jubilation *avant* et *après* le verset), l'offertoire, *Sanctus, Benedictus,* élévation, *Agnus, Deo gratias* et parfois *Domine salvum* et sortie (durant la procession)... Il est fait à l'organiste une obligation d'utiliser le texte du plain chant (à découvert) pour le premier et le dernier *Kyrie,* l'*Et in terra pax,* le *Suscipe deprecationem,* l'*In gloria Dei Patris,* l'*Amen,* la prose, le premier *Sanctus,* l'*Agnus Dei,* le *Domine salvum.* Pour le reste, libre à lui d'improviser des duos, des trios, des récits de cornet, des basses de cromorne. Pour chacun des chants de l'Ordinaire, hormis le *Credo* qui est intégralement chanté, l'organiste alterne avec la maîtrise.

Autres exemples : ceux des vêpres et des grandes heures.

Aux vêpres, l'organiste exécute des interludes ou alterne avec les chœurs aux première, troisième et cinquième antiennes ; aux répons, à l'hymne, à *Magnificat* et à son antienne, au *Benedicamus Domino.* Au salut, l'on entend l'orgue aux répons, à la prose, à l'antienne, à la sortie. Ici encore, obligation est faite à l'organiste de paraphraser le texte du plain chant pour les répons, le premier verset de l'hymne, les versets du *Magnificat,* les versets de la prose.

Mêmes formules aux complies. Si l'organiste est tenu de toucher son instrument durant l'hymne, le *Nunc dimittis* et l'antienne à la Vierge, le plain chant lui est imposé. Mêmes exigences pour les matines et les laudes. En plain chant l'invitatoire, le premier verset de l'hymne, les répons, certains versets du *Te Deum (Te Domine confitemur, Te ergo*

quæsumus) : pour le reste, toute latitude lui est laissée, (troisième, sixième, neuvième antiennes).

Le Cérémonial se méfie donc des organistes qui improvisent à la dérive, ou qui noient le plain chant dans une polyphonie qui l'engloutit. Le Cérémonial pose des lois qui ont pour effet de restreindre le lyrisme ou la complexité d'écriture des maîtres du clavier. Ainsi, dans toutes les antiennes à la Vierge *(Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cæli, Salve, Inviolata),* il est nécessaire que le fidèle reconnaisse avec aisance le premier et le dernier versets. Et s'il est fait à l'organiste une obligation de se tenir à cette simple ligne mélodique que le peuple connait, il lui est interdit d'introduire en ce texte archaïque des « diminutions », des changements ou des « corruptions » qui viendraient altérer une version plusieurs fois centenaire. Aucune *altération,* aucun *accident,* aucun *emprunt* à d'autres chants. On se demande si les organistes ont toujours observé des règles aussi strictes. D'autant plus qu'on ne s'arrête pas en si bon chemin. A ceux que prendrait l'envie de faire un trop grand tapage, on rappelle que certains *mots* doivent être évoqués avec douceur, « pour stimuler la dévotion des âmes » : ainsi en est-il pour ceux-ci : *suscepit deprecationem, Tu solus altissimus, Jesus Christe.* Ainsi en sera-t-il, dans la prose, pour le verset qui contient l'invocation solennelle *(Surrexit Christus, Da tuis fidelibus, Ecce panis).* Ainsi en doit-il être chaque fois qu'est invoqué le saint patron d'une paroisse. Ainsi en ira-t-il encore à l'élévation, ou pendant que le prêtre distribue la communion. Jouer avec *gravité,* avec *suavité,* tel est alors le commandement que nul ne doit enfreindre. Il en va de même durant les grandes heures : tous les détails sont ici prévus ; énumérés tous les instants laissés à un orgue recueilli et pieux, tous les mots qui doivent être enveloppés de prière *(Te ergo quæsumus* du *Te Deum ; Tantum ergo, O salutaris, Virgo salutaris, Te Matrem pietatis, Quæsumus auctor omnium, Resurrexit sicut dixit, O clemens, O benigna, Suscepit Israel, Quod parasti, Et tu puer propheta, Gloria Patri).* L'organiste qui entonne presque tous les chants alternés — hormis le *Gloria in excelsis* et le *Te Deum* — se devra de jouer « modulatius »chaque fois que le prêtre se tient devant l'autel. Enfin s'il est dans l'obligation de conclure — après le *Benedicamus Domino, Amen* — l'orgue le fera avec brièveté.

A ce résumé, l'on aperçoit que le Cérémonial n'a omis aucun détail : tel des articles de ce règlement explique les formes ou les moules employés par nos maîtres du XVII[e] siècle en leurs *messes* pour orgue ou en

leurs versets d'hymnes (cf. Lebègue, Nivers, Couperin, Grigny).

Mais à la théorie, la pratique a-t-elle toujours répondu ? A vrai dire, nous ne sommes guère renseignés sur le développement de ces cérémonies. Personne ne nous en a laissé des descriptions détaillées, pas même le *Mercure de France*. La *pratique,* en pouvons-nous capter le reflet, saisir le jeu, dans les contrats d'engagement qui ont été passés, à la même époque, entre les organistes et leurs futurs curés ?

En voici cinq qui, outre l'intérêt qu'ils présentent pour la biographie, l'emploi du temps, la condition sociale de tels des musiciens qui les ont signés, nous permettront peut-être de serrer de plus près le problème.

Le 25 mars 1635, un organiste demeurant au cloître Saint-Séverin — dont le nom est resté en blanc sur la minute (1) — est engagé par les marguilliers de Saint-Etienne-du-Mont pour tenir le grand orgue qui vient d'être terminé par le célèbre facteur Le Pescheur. Nous savons qu'il s'agit de Marin Deslions, appelé à remplacer l'abbé Philippe Racquet. L'horaire du nouvel organiste sera chargé : son contrat lui fait un devoir d'assurer une première liste de fêtes solennelles, une seconde liste de fêtes moins solennelles, une troisième de « fondations et confréries ». En tout il est redevable à la paroisse de près de quatre cent cinquante services par an.

Les marguilliers qui l'indemnisent pour les horaires fixés dans les deux premières listes, entrent dans le détail que nous connaissons (premières vêpres, complies, matines, laudes, grand'messe, deuxièmes vêpres, etc.) : ils imposent à celui qu'ils engagent de se trouver à son orgue tous les premiers dimanches, tous les premiers jeudis du mois (fête du Saint Sacrement). Ils versent à leur organiste un traitement de cent soixante livres par an.

A celui-ci s'ajouteront les honoraires que lui donneront « manuellement » des confréries qui solliciteront son concours une vingtaine de jours par an et tous les jeudis de l'année à la messe, tous les premiers vendredis du mois (aux premières et deuxièmes vêpres). Nous ignorons quelle indemnité la confrérie pouvait offrir à celui qu'elle réquisitionnait à cet effet.

Saint-Etienne-du-Mont est alors à la périphérie de Paris : une manière de banlieue... Est-ce raison suffisante pour expliquer la modicité des appointements qui étaient versés à l'organiste ? On n'ignore pas que

(1) *Arch. Nat. Min. Cent. XVIII,* 193, *fo* 337.

Deslions n'avait pas à jouer les lundis et mardis des fêtes de Pâques et de Pentecôte ; de même il ne semble pas appelé à se présenter pour les fêtes de l'Annonciation et de la Visitation. L'emploi du temps était pourtant fort chargé et le salaire fort maigre. Son contrat nous vaut encore quelques détails comme celui-ci : avant la messe, c'est le prêtre qui entonne *O salutaris hostia ;* l'orgue lui répond une première fois ; puis intervient le chœur ; enfin l'instrument conclut. Il en ira de même, après le salut, pour l'*Ecce panis angelorum.*

Huit ans plus tard, à la suite du décès de Louis Bourdin, Charles Richard vient faire ses offres de service aux marguilliers de Saint-Jacques-de-la-Boucherie (13 janvier 1643). Il promet d'être un artiste assidu, d'entretenir l'orgue — ce qui n'avait pas été exigé de Marin Deslions —, de l'accorder à ses frais, à l'exception toutefois du buffet ou du relevage général des jeux qui incomberont à la paroisse (1). Les marguilliers offrent à Richard un traitement de quatre cent livres, « tant pour ses gages que pour l'entretenement des jeux » de l'instrument. En outre, ils le logeront d'ici trois mois dans l'appartement qu'occupait Louis Bourdin : une maison « sise rue du Crucifix saint Jacques » (2). La maison n'est pas grande. Mais Richard n'en supportera que les menus réparations, les impôts, taxes des pauvres, boues, lanternes, etc., les marguilliers prenant à leur charge les gros travaux. En contrepartie, Richard doit assurer près de quatre cents services par an (3) : mêmes fêtes solennelles de première et seconde classes, fêtes des douze apôtres, des évangélistes, des saints parisiens, des saints patrons de la paroisse (translation de saint Jacques ; saint Jacques et saint Philippe ; saints Jacques et Christophe), à quoi il faut ajouter les fêtes de sainte Claire, sainte Anne et tous les premiers dimanches du mois... Le contrat d'engagement insiste sur l'alternance entre l'orgue et « les voix du chœur » : cette coutume est de mise pour les derniers psaumes des vêpres de Pâques, Pentecôte, Fête-Dieu et son octave, saints Jacques et Christophe, Assomption, Dédicace, Toussaint, Noël, Epiphanie, Translation de saint Jacques. En cette paroisse, l'organiste intervient donc à chaque instant

(1) *Arch. Nat. Min. Cent. I,* 118.

(2) *La fabrique de St. Jacques décide en son assemblée du* 20 *Mai* 1643 *de donner à la veuve de Louis Bourdin qui a charge de cinq enfants — et ce en considération des services rendus par son époux à l'église — un « logement dans le grenier de la maison occupée par le vitrier rue du Porche St-Jacques, pendant trois années ». Arch. Nat. LL.* 769 *fo* 8 *vo.*

(3) *Sur cet organiste, voir notre article,* Notes sur les Richard, Musiciens Français du XVII[e] siècle, ***Revue de Musicologie, Déc.*** **1954, *p.* 116.**

aux vêpres solennelles : antiennes, repons, versets de psaumes, *Magnificat*. En outre, il se devra de jouer « aux messes de fondations faictes... par le sieur Boulenois » et « en toutes les prières extraordinaires et processions qui se feront en icelle ». Mais s'il n'est pas question de confrérie, il n'y a certes pas lieu de les oublier et il est à croire qu'elles venaient, ici comme ailleurs, augmenter de manière substantielle les appointements du musicien.

La liste des fêtes auxquelles se doit soumettre l'organiste est dressée avec autant de scrupule dans l'engagement qui va lier pour plus de quarante ans Henry Du Mont à l'église Saint-Paul. Non pas en 1640, comme l'ont avancé jusqu'à présent ses historiens. Mais en 1643. Le 14 avril de cette année [1], Henry Du Mont, « organiste à Paris, y demeurant rue Proche, parroisse du dict Saint Paul », promet en effet aux marguilliers réunis d'assumer la charge qui lui est offerte. « Organiste à Paris »? Aucune précision sur l'orgue qu'il tenait jusqu'alors, sur la date de son arrivée en France. Il est à croire que Du Mont, comme nombre de ses contemporains, touche un modeste instrument de couvent, lorsque la place de Saint-Paul vient à être déclarée vacante. Comme ses émules encore, il sera tenu d'être présent à toutes les grandes fêtes, la veille et le jour même : d'une part, premières vêpres et complies ; de l'autre, matines (l'heure n'est pas mentionnée), laudes, grand'messe, puis deuxièmes vêpres et complies. On lui impose également le service de la messe et du salut tous les jeudis de l'année (messe du Saint Sacrement). Clause nouvelle : Du Mont s'engage à « se trouver aux églises où la dite paroisse de Saint Paul ira en procession, durant la sepmaine des Rogations et autres jours de l'année et en icelles églises, jouer des orgues selon qu'il est accoustumé ». (L'acte d'engagement ne précise pas si, à l'époque, les confrères laissent volontiers les claviers de leur orgue à un intrus !) Il touchera l'instrument le jour de la fête de saint Lubin(?). En tout, près de trois cent soixante-dix présences... Comme ses collègues, il se doit « d'entretenir les accords qui sont de présent aux dites orgues, en l'estat qu'ils peuvent estre ; desquels (orgues) visitation sera faicte par gens a ce cognoissans le plus tost que faire ce pourra ». Clause qui permet aux marguilliers ignorant l'état de leur orgue, d'en faire faire une expertise par un facteur, au moment où ils confient l'instrument à un jeune étranger de trente trois ans ! Cet étranger touchera néanmoins

(1) *Arch. Nat. Min. Cent. CVII,* 160.

la somme de quatre cents livres par an, « laquelle somme est le logement du dit Du Mont que l'on donnait antiennement a l'organiste ». Outre ce traitement, les marguilliers lui bailleront étrennes et œufs de Pâques... Du Mont pourra compter également sur l'appoint que représentent les confréries qui feront appel à son concours et lui assureront pour celui-ci des « sallaires raisonnables ». [1]

Ouvrons ici une parenthèse qui ne manquera peut-être pas d'intérêt, puisqu'il s'agit de l'histoire, jusqu'alors mal connue, de l'orgue qu'Henry Du Mont va tenir jusqu'à la fin de sa vie. Son contrat, on vient de le dire, lui fait une obligation d'entretenir et d'accorder l'instrument qu'on lui confie. Mais il a sans doute insisté pour qu'un expert en facture vienne au plus tôt faire une visite de cet orgue, pour signaler ses défauts et les moyens éventuels d'y remédier. Nous ignorons quel organiste ou

(1) *Arch. Nat, Min. Cent. CVII,* 160 — 1643, 14 *avril... (les marguilliers de Saint-Paul) et Henry Dumont, organiste à Paris, y demeurant rue Proche, parroisse du dict sainct Paul... ont faict les accords... qui ensuivent, c'est assavoir que le dict Du Mont a promis, sera tenu.... d'exercer.... la charge d'organiste.... et a cette fin de jouer les orgues qui sont en icelle aux jours et festes qui ensuivent : premièrement la veille et jour de la Circoncision de Nre Seigneur, la veille et jour des Roys ; la veuille* (sic) *et jour de la Conversion de St Paul, matines ; la veuille et jour de la Chanteleur ; la veuille et jour de la nonciation* (sic) *de la Vierge ; le jour de Pasques, matines et le Salut ; le Lundy de Pasques et le Mardy ; la veuille et jour de l'octave de Pasques ; le pour de St Jacques et de St Philippes ; la veuille et le jour de l'assention Notre Seigneur, matines ; la veille et le jour de la Pentecoste, matines et salut ; le lendemain de la Pentecoste ; la veuill• et jour de la Trinité ; la veuille et jour de la Feste Dieu, matines ; toute l'octave de la Feste Dieu aux grandes messes et salut ; la veuille et jour St Jean Baptiste ; la veuille et jour de la Feste St Pierre St Paul, matines, le jour de la commemoration St Paul, matines ; la veuille et jour de la Feste St Pierre ; la veuille et jour de la dedicasse de l'église, matines ; le dimanche de l'octave de la dedicasse ; la veille et jour de la feste de St Pierre es lins; le jour de St Laurent; la veille et jour de l'asumption nostre Dame, matines et salut : la veille et jour de la Nativité nostre Dame ; le jour de St Mathieu apostre ; la veuille et jour de Ste Anne ; la veuille et jour de St Denis ; le jour de St Simon et St Jude apostres ; la veuille et jour de tous les saincts, matines, le jour de St André apostre ; la veille et jour de la Conception de la Vierge ; la veuille et jour de la Nativité Notre Seigneur, matines, salut ; le jour de St Estienne, premier martir ; le jour de St Jean l'évangéliste ; plus à toutes les messes, salut du St Sacrement qui se disent tous les jeudys en la dite paroisse et toutes les autres festes et occasions ou l'on a accoustumé de jouer des orgues en la dite eglise... Plus sera tenu le dit Dumont de se trouver aux églises ou la dite paroisse de St Paul ira en procession, durant la sepmaine des Rogations et autres jours de l'année et en icelles églises, jouer des dictes orgues selon qu'il est accoustumé ; plus de jouer des dites orgues le jour et feste de St Lubin, quinziesme septembre tant a la messe qu'aux vespres ; et oultre sera tenu le dit Dumont d'entretenir les accords qui sont de present aus dites orgues, en l'estat qu'il peuvent estre, desquels visitation sera faicte par gens a ce cognoissans le plus tost que faire ce pourra. Le tout moyennant le prix et somme de* 400 *l. t. par chacun an : laquelle somme est compris le logement du dit Du Mont que l'on donnait antiennement a l'organiste de* la *dicte eglise : laquelle somme de* 4000 *l.... sera payée...aux quatre termes...dont le premier terme... commencera... au premier jour du juillet prochain....*

Et oultre, lun sera donné par les marguilliers... les estrennes et œusfz de Pasques ainsy qu'aux autres offices du dit œuvre et pour ce le dict Du ont se faire payer par les maîtres des Confrairies qui sont ou seront en la dite eglise, de ses sallaires raisonnables pour jouer des dites orgues lorsqu'il en sera besoing.

L'an 1643, *le* 14[e] *jour d'avril.,*

Signé : *Henry Du Mont.*

quel organier la fabrique fait appeler. Toujours est-il que quelques quinze mois après l'entrée en fonction de notre homme, le facteur Pierre Thierry présente aux marguilliers un *mémoire* des « réparations qu'il faut faire aux orgues de l'Eglise St Paul » [1]. *Le nom de Du Mont n'est pas prononcé.* Mais ne faut-il pas voir ici l'expression de ses désirs ? Les divers articles de ce devis prévoient la réfection d'un bon nombre de jeux, sans donner toutefois la nomenclature des registres que l'organiste aura quarante ans sous les doigts.

Nous sera-t-il permis pourtant de proposer ici, d'après des compositions-sœurs, la liste supposée des jeux de l'orgue de Saint-Paul ? Nous avons donné *en italiques* tous les jeux dont P. Thierry a prévu soit la restauration *(r)*, soit le remplacement *(rt)*, soit l'adjonction *(a)*.

GRAND-ORGUE (sommier neuf)

Montre 8 (r)	*Bourdon 16 (a)*	*Trompette (rt)*
Prestant	*Grosse tierce (rt)*	*Clairon (rt)*
Doublette (rt)	*Tierce 1 3/5 (rt)*	*Voix humaine (r)*
Fourniture 5 r.	Bourdon 8	
Cymbale 4 r. (rt)	Flûte 4	
	Nasard	

POSITIF (sommier neuf)

Montre 8	Bourdon 8	*Cromorne (rt)*
Prestant 4	Flûte 4	*Musette (a)*
Doublette	*Tierce (a)*	
Fourniture 4 r.	Nasard	
Cymbale 3 r.	Flageolet 2	

ECHO (sommier neuf)

Cornet 5 r. (a) de fa à ré

PEDALE (29 touches : ut à fa ; deux sommiers neufs)

Flûte 8 (rt)	*Trompette*
2 Rossignols	

A lire cette composition, les goûts de l'organier — de l'organiste ? — apparaissent avec netteté : il augmente le clavier principal d'un Bourdon de 16 et de deux Tierces, l'une grosse, l'autre petite. Il ajoute une Mu-

[1] *Arch. Nat. Min. Cent. CVII*, 169, 24 *août* 1644.

sette de 4 pieds au Positif, prolongement et complément d'un Cromorne dont il refera *tous* les tuyaux. Il enrichit son instrument d'un perfectionnement à la mode : le Cornet d'Echo. Il réclame enfin une Pédale de vingt-neuf touches d'étendue ; Pierre Thierry se devra en outre de refaire à neuf tous les sommiers.

Le facteur, qui doit toucher pour ce travail la somme de trois mille livres, s'engage à le livrer pour le jour de Pâques 1645.

Que s'est-il passé entre temps ? Nous l'ignorons. Du moins pouvons-nous tenter de formuler une hypothèse. Celle-ci nous est commandée par la découverte d'un second marché passé dès le 15 mai 1645 (1), celui-ci entre les marguilliers de Saint-Paul et le menuisier ordinaire de la Chambre du roi, Guillaume Veniat. Devant la commande et les adjonctions qu'elle entraînait, Pierre Thierry a trouvé sans doute que l'ancien buffet était devenu cette fois sinon trop vétuste, du moins trop étroit. Veniat emportera chez lui toute la dépouille de la boiserie (« vieil buffet, positif, gallerye ») et il construira, suivant dessin, un buffet neuf dont toutes les dimensions lui sont fournies dans le marché auquel il est fait ici allusion. Le menuisier devra s'entendre avec le facteur et on imagine qu'Henry Du Mont n'a pas été le dernier à donner son avis ! Tout est refait à neuf : plancher, lambris d'appui, positif à trois tourelles et culs de lampes, soubassement du grand corps du buffet avec « harpies » et culs de lampe, trois grandes tourelles, grands volets tendus de toiles pour fermer les deux buffets... (2). Veniat s'engageait à construire d'ici trois mois — soit pour la fête de l'Assomption — le positif, les deux galleries et « le corps d'en bas du grand buffet ». Il devait parfaire son ouvrage pour le 1er décembre. Ce n'est donc guère avant le premier trimestre de l'année 1646 qu'Henry Du Mont peut entrer en possession de son instrument et satisfaire aux différents articles de son contrat.

Que l'organiste parisien ait été moralement responsable de son instrument, de son accord, de son entretien, de ses éventuelles transformations, le comportement de Nicolas Lebègue à Saint-Merry nous en fournit également l'assurance (3). Le contrat du 18 décembre 1664 qui le lie à cette paroisse (4) nous enseigne qu'il doit assurer quatre

(1) *Arch. Nat. Min. Cent. CVII*, 170.
(2) *Pour le prix de trois mille livres.*
(3) *DUFOURCQ* (*Norbert*), Un Officier de la Maison du Roy : Nicolas Lebègue, organiste de la chapelle Royale, organiste de Saint-Merry de Paris. *Etude Biographique... Picard*, 1954.
(4) *Et que nous avons publié dans l'ouvrage ci-dessus.*

cents services par an. Mais ces services ne sont point répartis comme ceux de ses collègues. Sans doute doit-il faire chanter son instrument à toutes les fêtes solennelles, aux fêtes des Apôtres, au jour de l'an, mais il a promis de tenir l'orgue, comme Du Mont, tous les jeudis, à la messe et au salut ; à la messe et au salut des jours des quarante heures ; *tous les lundis ; tous les samedis* à la messe de sept heures (à l'exception de l'avent et du carême). Enfin, les premiers dimanches du mois, son service sera *doublé* le matin : en effet, deux grands'messes se disent au chœur de Saint-Merry, l'une pour la *collégiale,* l'autre pour la *paroisse,* et Lebègue doit assister et jouer à l'une et à l'autre. Les Marguilliers offrent au jeune Laonnais, « organiste à Paris », un traitement de quatre cent soixante livres dont soixante à verser au souffleur. En outre, Lebègue touche deux livres de bougie pour « luy servir aux matines des bons jours, pendant toute l'année ». A cela s'ajoutent les services de « fondations » et ceux des confréries. Il n'est point question de logement dans ce contrat. Mais nous sommes portés à croire que la maison de la rue Simon le Franc où Lebègue habitera toute sa vie appartient à l'église, du moins encore à cette époque.

Il est à remarquer que nous ignorons de quelle manière ont été recrutés chacun de ces quatre organistes : la paroisse les a-t-elle engagés à la suite d'un concours, ou sur simple recommandation ? Concours sur titres, ou concours effectif ? De tenir jusqu'alors l'instrument d'un couvent suffit-il pour monter à la tribune d'une grande église de Paris ? D'être disciple d'un Racquet, d'un Chambonnières ou d'un de La Barre, ce titre sert-il d'introduction auprès des marguilliers d'une fabrique ? Il paraît, ici, difficile de se prononcer.

En revanche, Saint-Séverin nous apporte, en 1680, une réponse (1). Jean Denis, qui ne donnait pas satisfaction, vient d'être mis dehors de manière assez brutale. Les marguilliers, pour le remplacer, annoncent le 24 mars que leur orgue sera mis au concours et donné « à celui qui sera jugé le plus capable et le plus expert en cet art ». Le concours comportait deux ou trois épreuves éliminatoires ; il fut finalement jugé sur une *pièce écrite* dont le thème grégorien a été divulgué aux concurrents à la dernière heure (2). C'est le sieur Burat qui sort vainqueur de ce tournoi. Pour quelles raisons doit-il attendre cinq ans avant de signer

(1) *Cf. notre article :* Un drame organistique en trois actes à Saint-Séverin au temps du Grand Roi, *L'Orgue, n° 70 et* 71, 1954.
(2) *Cf. le détail de ce concours,* ibid. *n°* 71, *p.* 48.

son contrat d'engagement ? Aurait-il été choisi *à l'essai ?* C'est fort possible. Du moins est-ce en 1685 seulement qu'il doit souscrire la liste des « jours et festes » pour lesquels sa présence est jugée indispensable. Il semble que les services à assurer soient un peu moins nombreux qu'à Saint-Merry ou Saint-Jacques : en tout trois cent cinquante six. En revanche, on exige sa présence tous les premiers dimanches du mois, tous les jeudis à la messe et au salut, les jours de quarante heures. On ne l'entend pas aux laudes et pas toujours aux complies ; rarement au salut. Burat marque pourtant son mécontentement et réclame, dès le 24 décembre 1685. Son prédécesseur ne jouait pas tous les jeudis, mais les seuls *premiers* jeudis du mois. Il insinue également qu'il ne peut plus compter sur les confréries pour augmenter son traitement : « la suppression de la meilleure partie de celles ci... lui avait beaucoup diminué ses émoluemens ; au contraire le nouveau Bréviaire (lisez : *le Cérémonial)* ayant augmenté le service, l'obligeait à jouer plus souvent qu'il n'avait accoutumé de le faire ». Burat demande aux marguilliers de lui supprimer le service du jeudi et d'augmenter ses appointements. On ne lui donnera que demi satisfaction en acceptant qu'il ne tienne l'orgue que le premier jeudi du mois, comme autrefois...(1) Il est vrai qu'une condition lui avait été imposée dès son arrivée et qui lui faisait une interdiction absolue de *cumuler* plusieurs tribunes, condition que nous n'avons pas trouvée dans les autres contrats. Or, à cette époque et à cette heure, il est admis qu'un organiste soit titulaire de plusieurs tribunes (2) ce qui lui permet d'accroître quelque peu ses maigres ressources, étant bien entendu que le disciple faisant office de remplaçant rend un service purement honorifique !

***

Pratique et théorie se rejoignent et se recoupent dans les textes que nous avons cités. Le clergé du XVII[e] siècle réclame beaucoup de son organiste et le nombre de présences exigées de lui a de quoi étonner. Voici quantité de fêtes, d'offices auxquels le grand orgue assure l'appoint de ses voix puissantes ou orantes. On admire, dans le *Cérémonial* et les

(1) *Ce Michel BURAT est sans doute apparenté à l'artiste qui porte mêmes nom et prénom, et qui tient l'orgue de St Eusèbe d'Auxere, à la restauration duquel il prend part de* 1641 *à* 1661. *Cf. nos* Documents Inédits... 1935, *page* 275-281.
(2) *Cf. notre* Lebègue, *p.* 35, *note* 2.

contrats d'engagement qui en reflètent certains articles, et la rigueur du règlement, et sa souplesse. On impose à l'organiste une alternance de versets improvisés ou écrits sur des thèmes de plain chant, improvisés ou écrits sur des thèmes libres. Souffles de l'intérieur, souffles de l'extérieur. A la musique traditionnelle, d'origine liturgique, peut se joindre la musique profane, d'origine populaire. Et ces organistes, qui sont clavecinistes, ne se privent pas, après un verset austère, tout de contrepoint, de faire chanter un récit de voix humaine, pirouetter une basse de cromorne ou dialoguer des grands jeux. Nous avons cité Couperin et Grigny. Mais leurs grands précurseurs sont ici Nivers et Lebègue. Trois ans après la publication du *Cérémonial,* l'organiste de Saint-Sulpice nous donne, en son deuxième Livre d'orgue (1), un exemple de ce que peuvent et doivent être désormais ces *versets* d'hymnes ou de proses, construits suivant la méthode préconisée par Martin Sonnet. On comprend que le *Cérémonial* ait suscité ou fait lever cette multitude de *Livres* d'orgue qui, de 1665 à 1710, sont l'honneur de l'école française, et l'on conçoit que, pour des emplois du temps aussi chargés, les organistes de France — grands maîtres ou médiocres disciples — aient été heureux de trouver une littérature aussi abondante.

Norbert DUFOURCQ.

(1) *Nous en donnons une édition cette année aux* Editions de la *Schola Cantorum.*

LES MUSICIENS FRANÇAIS

DE

MARIE-LOUISE D'ORLÉANS, REINE D'ESPAGNE

par

MARCELLE BENOIT

L'on a beaucoup parlé — à juste titre d'ailleurs — des rapports que musiciens français et italiens ont entretenus au cours des siècles : échanges d'hommes et d'idées, de techniques et d'esthétiques, si fructueux durant la Renaissance et l'époque classique. Sous Louis XIV et Louis XV, l'opinion publique se passionnait pour ces questions : l'amateur était « furieusement » pour, ou délibérément contre la musique d'outre-monts ; quelques « sages » s'avisèrent qu'il y avait lieu de réunir les goûts ; écrits, libelles, pamphlets se succédèrent, mettant en lumière tous les aspects du problème.

En revanche, nous connaissons mal les relations qu'échangèrent artistes français et espagnols. Que le Flamand Gombert se soit installé à la cour de Charles-Quint et que Louis XIII ait applaudi à Paris Luis de Aranda ne suffit pas à prouver qu'il y a eu pénétration entre ces deux peuples. Rien ne nous permet davantage d'affirmer que ces contacts n'ont pas existé. Ici les documents manquent... et aussi le temps pour les découvrir. On peut toutefois avancer que si Louis XIV a entretenu des musiciens italiens à sa cour, officiellement jusqu'en 1666, officieusement ensuite, il n'a jamais eu à son service une troupe de musiciens espagnols. Faut-il rendre responsables les Barberini et Mazarini de l'affluence, chez nous, des chanteurs, compositeurs et instrumentistes

d'outre-monts ? Il est possible. Mais alors, si l'on admet que les événements politiques trouvent une répercussion dans l'art, quel pays, plus que l'Espagne, a eu son sort lié au nôtre durant le XVIIe siècle ?

Rappelons que Philippe IV avait épousé en premières noces la fille d'Henry IV, sœur de Louis XIII, tandis que ce dernier prenait pour femme la sœur de Philippe IV. Les enfants issus de cette union renforceront ces liens, puisque Louis XIV demandera la main de la fille de Philippe IV. De plus le roi soleil donnera sa nièce à Charles II d'Espagne et fera monter sur ce même trône, où il règnera jusqu'en 1746, sous le nom de Philippe V, son petit-fils le duc d'Anjou. Cette tentative de rapprochement des deux couronnes s'étend ainsi sur quatre générations. Cela suppose des échanges constants, dans tous les domaines, de Paris et Versailles à Madrid et l'Escurial. Il y a tout lieu de croire que les musiciens faisaient partie de la suite qui accompagnait les princes ou princesses expatriés. Pour l'un des quatre mariages évoqués ci-dessus, c'est chose assurée et nous en apportons ici la preuve.



1679. Nous sommes au lendemain de Nimègue et à l'apogée du règne de Louis XIV. Le monarque, pour sceller la paix, accepte d'offrir en gage d'union à Charles II d'Espagne, sa nièce Marie-Louise. On rappelle que Monsieur, duc d'Orléans, frère du roi, présentement marié à la Princesse palatine, avait eu en premières noces, d'Henriette d'Angleterre, deux filles, dont l'aînée, Marie-Louise d'Orléans, portait le titre de Mademoiselle. C'est cette jeune personne de dix-sept ans qui est désignée pour monter sur le trône d'Espagne. Son Excellence Don Pablo Spinola Doria, marquis de Los Balbases, ambassadeur du roi d'Espagne, accompagné de son fils, duc de Sesto, et de son gendre, duc de San Pietro, est venu à Paris chercher la princesse pour la conduire jusqu'à Madrid où l'attend Charles II. Les vingt et un jours qui précèdent son départ de France, tout n'est que festivités et cérémonies (1) : messes, audiences, chasses, bals, opéra (deux représentations de *Bellerophon* ont été demandées par Mademoiselle), concerts de voix et d'instruments, comédie *italienne*, comédie française avec quelques airs *italiens* en intermèdes : notons en passant l'infiltration italienne chez nous... jusque dans un

(1) *Cf.* Mercure galant, *septembre* 1679, *et octobre* 1679, *II, p.* 151 *et* 203.

mariage espagnol ! Celui-ci est célébré dans la chapelle de Fontainebleau: hautbois, flûtes, trompettes, timbales, les vingt quatre violons de la Chambre et vingt six chanteurs et instrumentistes y participent : « Cela dura une heure et demie et il y avait autant de travail qu'à un opéra ». L'office se clôtura par le *Te Deum* « de l'illustre Mr. Lully ». Tout a été mis en œuvre pour adoucir la séparation, mais c'est en larmes que la jeune fille fait ses adieux au dauphin, qu'elle chérissait, au roi son oncle, à son père, à la cour de France qu'elle quitte à jamais... L'on sait la pitoyable existence qui l'attend là-bas : une aristocratie et un peuple hostiles à l'égard de celle qui représente le « vainqueur » et un mari débile et dégénéré, incapable d'assurer un descendant au trône d'Espagne. La reine mourra à vingt sept ans. Mais ceci est une autre histoire...

***

Heureusement, Marie-Louise d'Orléans ne part pas seule. Elle a prévu qu'il y aurait lieu d'égayer les mornes et austères journées de l'Escurial et a prié pour cela un gentilhomme de la Maison de son père de lui rassembler une troupe de musiciens, ainsi qu'en témoignent les documents ci-après : (2)

1679, 26 septembre

Convention

. . . Fut present Me Henry Guichard, gentilhomme de Monsieur duc d'Orléans, frere unique du Roy et intendant general des bastimens de son Altesse Royalle, dem. a Paris rue des lions, parroisse St Paul, lequel, en vertu du pouvoir a luy donné par son excellence Dom Pablo Spinola Doria, Marquis de los Palbazes, duc de Seste, ambassadeur extraordinaire de sa Majesté Catholique aupres de sa Majesté tres chrestienne, en datte du vingt du present mois de septembre, signé de sa main, contresigné par Francesco de Robledo, secretaire de son ambassade et scelé du cachet de ses armes, de conduire et mener en Espagne jusqu'a quarante personnes pour estre au service du Roy et de la Reyne d'Espagne et couchez sur les estats de leursdites majestez catholiques en qualité d'officiers de leur musique, et pour tirer le profit des Representations qu'ils feront en public et celluy que chacun pourra faire en particulier, a condition que le service de leursdites Majestez ne soit point retardé, est convenu de ce qui ensuit avec Michel Farinelly, cy devant gentilhomme pentionnaire du Roy d'Angleterre et damoiselle Marie Anne Cambert sa femme, qu'il autorise, demeurante rue du Chantre, paroisse St Germain de l'Auxerrois a ce comparans, c'est assavoir que led. Sr Farinelly composera toute la musique, sinfonie et dances qui seront ordonnez pour le diverti sse-

(1) *Arch. Nat. Min. Cent, CV*, 887.

ment de leursdites Majestez Catoliques, et lad. demoiselle Farinelly jouera et accompagnera du clavessin... Pourquoy ils s'obligent de partir incessament a tel jour que led. Sr Guichard desirera et au plus tard au huit octobre prochain et se transporter en la ville de Madrid, en considération de quoy led. Sr Guichard leur a presentement payé en louis d'argent... la somme de quatre cent quarante livres qu'ils confessent avoir receue dud. Sr Guichard des deniers que son Excellence luy a fait remettre esmains, dont ils se contentent, et outre s'oblige led. Sr Guichard de payer les voitures desd. Sr et Delle Farinelly pendant tout le voyage jusqu'en lad. ville de Madrid et donner a chacun d'eux trois livres par jour a compter de celluy de leur depart pour leurs nourritures jusqu'a ce qu'ils soient employez sur les estats de leursdites Majestez sans que lesd. Sr et Delle Farinelly puissent s'exempter dud. engagement ny retarder led. depart pour quelque pretexte que ce soit, atendu qu'il s'agit de service de leurs Majestez Catholiques...

Le même jour et devant le même notaire, une convention identique est passée, engageant les maîtres à danser et joueurs d'instruments suivants :

. . . Guillaume Dumanoir, demeurant rue aux feves, par. St Marcial, Pierre Leullier, dem. rue des poulies, André Duvivier, dem. rue des Escrivins, Pierre Berthier, dem. rue vieille drapperie, Nicolas Doré, dem. rue darnatal, Francois de la Rue, dem. montagne Ste Genevieve, Denis Prudhomme, dem. rue des Foureurs, Pierre Gilbert, dem. rue vieille monnoye, Clement Le Sage, dem. rue de la Marche, marais du temple, Claude Mergey, dem. rue Bethisy, Francois Pitais, dem. rue St Martin et Charles Charpentier, me a dancer demeurant rue des poulies, tous joueurs d'instrumens a Paris, a ce comparans, led. Mergey du consentement de Nicolas Mergey son pere, me a dancer a Paris, et led. Pitais assisté d'Edme Pitais son pere, me faiseur d'instrumens de musique a ce presens...

On leur adjoint quatre joueurs de hautbois :

. . . Jean Bonpar, dem. grande rue de faux bourg St Jacques, Louis Auger, dem. rue Feronniere, Louis Alais, dem. rue Galande et Nicolas Griffon, dem. rue de la Huchette...

Il leur est promis à chacun 45 livres. En outre, il recevront 25 sols par jour d'ici leur départ, puis 40 sols par jour pendant le voyage, pour les dédommager de leurs frais.

Le lendemain, le Sr Guichard donne rendez-vous chez le notaire à douze « musiciens » — c'est-à-dire chanteurs — dont voici les noms :

. . . Francois Masselin, dem. Cloistre et parroisse St Germain de l'Auxerrois, Jean Batiste Courcault, dem. rue St Pere, Francois Laurent, dem. rue St Jean de Beauvais, Pierre Raymond, dem rue St Denis, Gaston Vaillant, dem. rue St Antoine, Nicolas Liron, dem. sur le quay des Celestins, Andrée Delaunay, veuve de Robert Aumont, bourgeois de Paris, dem. rue du petit lion, Francois le Soieux, dem. rue de la monnoye,

Noel Jacquard, dem. rue Mazarini a St Germain des prez, Toussaint Valentin, dem. rue Bethisy et Enemond Bourdeliat dit la Tour, dem. rue de la Juifverie, tous musiciens a ce comparans, led. le Soieux du consentement de Francois le Soieux son pere, sellier des escuries du Roy, et led. Thouvenelle assisté de Claude Thouvenelle son pere, me cordonnier a ce presens...

Ils s'engagent à « chanter en musique, jouer et représenter ce qui leur sera ordonné », en échange de quoi il leur est attribué 88 livres chacun, auxquelles s'ajoutent 40 sols par jour pendant le voyage pour leurs nourritures. Le 2 octobre, en dernière heure, un treizième nom vient clore cette liste : il s'agit de Pierre Duré, fils d'un marchand de vins, présenté par sa mère : un jeune soprano sans doute, qui devra se contenter de 45 livres, tandis que 30 sols par jour lui reviendront pour sa nourriture jusqu'à son arrivée à Madrid.

C'est le 27 septembre que la chanteuse soliste sera convoquée devant notaire. Anne Baucreux se dit « femme de Jean Jourdain, bourgeois de Paris, dem. rue St Martin, paroisse St Laurent » : 220 livres lui sont attribuées « par forme de présent » et 3 livres par jour pour sa nourriture pendant le voyage. Il ne reste plus que deux signatures à obtenir, celles de « Antoine Mené, ingénieur et machiniste, demeurant rue Montorgueuil, par. St. Eustache et Pierre Benost travaillant aux machines, dem. rue des filles Dieu par. St Sauveur » ; le premier aura pour mission de prendre « la conduite et le soin des machines qui seront nécessaires pour les pièces qui seront représentées tant pour leurs Majestez Catholiques que pour le public et led. Benost pour travailler ausd. machines sous la conduite dud. Mené ». 220 livres sont allouées à l'ingénieur, 45 à son acolyte et à l'un comme à l'autre une indemnité de 40 sols par jour jusqu'à ce qu'ils soient officiellement installés à la cour de la nouvelle reine.

En bref, l'intendant du duc d'Orléans a réuni une troupe très homogène de trente quatre artistes ainsi répartie : un compositeur, une claveciniste, une cantatrice soliste, treize chanteurs (dont une seule femme), douze symphonistes-maîtres à danser, quatre hautboïstes, un ingénieur machiniste, un machiniste adjoint. Parmi les joueurs d'instruments, deux doivent être mineurs, puisqu'ils ont besoin du consentement de leur père pour partir : deux jeunes baladins sans doute ; il en est de même pour trois chanteurs, qui pourraient être des sopranos. La hiérarchie est nettement établie : au premier échelon se placent le compositeur, les solistes (claveciniste et chanteuse) et l'ingénieur machiniste, engagés

pour 220 livres ; en dessous d'eux... et loin derrière eux, les chanteurs (88 livres) qui ont pourtant, comme toujours à cette époque, la primauté sur les symphonistes (55 livres), tandis qu'un petit chantre et l'aide machiniste se contenteront de 45 livres. Avec un tel ensemble, on peut tout interpréter : cantate, divertissement, ballet, opéra, « concert de voix », « concert de symphonie » ; seul un organiste manque à l'appel pour soutenir psaumes et motets et nous ne pensons pas que la demoiselle Farinelly a été admise à s'asseoir devant les claviers de l'instrument d'église ; sans doute un artiste local se sera-t-il joint à ce groupement.

Les contrats ne disent pas à quoi correspond la somme qui est attribuée aux musiciens : est-ce une avance sur les émoluements qu'ils doivent percevoir dès leur intégration à la Maison des souverains ? [1]

Les conventions ne nous renseignent pas davantage sur la durée de ces engagements. Si l'on prend le texte au pied de la lettre, la qualité d'*officier* de la musique de la reine signifierait que chaque artiste, au départ, a acheté sa charge et qu'en étant propriétaire, il en touchera les revenus sous forme de gages. Mais une telle acquisition suppose un engagement durable, sinon irrévocable. En ce cas, les artistes ont-ils abandonné à Paris leur famille, leur foyer pour plusieurs années ? Ou bien femme et enfants les ont-ils rejoints là-bas ?..

Remarquons la prudence de cette équipe qui, dans le contrat, a su se réserver le droit de se produire en dehors de la cour, pour tirer bénéfice de représentations publiques qui ont dû, n'en doutons pas, piquer la curiosité des Madrilènes.

Sur ces hommes et ces femmes, dont la liste nous est soumise, que savons-nous ? Peu de chose en vérité. Rappelons d'abord qu'Henri Guichard, gentilhomme et Intendant des bâtiments du duc d'Orléans, n'en est pas à ses premiers rapports avec des musiciens. Librettiste à ses heures, ami de Sablières, Intendant de la musique de ce même duc d'Orléans [2], il favorisa en France les premiers essais d'opéra et assista aux tentatives de Cambert et Perrin. Ceci explique le choix qu'il fit de Farinelli, gendre de Cambert, pour prendre la tête

(1) *Signalons, à titre comparatif, qu'un officier de la musique du duc d'Orléans, à cette même date, chantre, violiste ou claveciniste, recevait 600 livres annuellement comme revenu de sa charge.* (*Arch. Nat. Z 1A* 517).

(2) *En* 1679, *ce Sablières donnait à Montpellier un opéra, pendant la tenue des Etats de Languedoc, à l'occasion de la paix d'Espagne* (*Mercure Galant, février*, 1679 *p.* 5*Sqq*).

de l'expédition vers Madrid, ainsi que d'un Dumanoir, autre anti-lullyste convaincu ! (1).

Le ménage Farinelli n'est pas inconnu des musicologues. La destinée du « sieur Farinel », assez étonnante, mérite d'être ici brièvement rappelée. Natif de Grenoble, élève de Carissimi, il parcourt l'Europe : Rome, Lisbonne, Paris, Montpellier, Londres. Dans cette dernière ville, il rencontre le compositeur français Robert Cambert, tombé en disgrâce à l'avènement de Lully à la cour de Louis XIV, et réfugié les trois dernières années de sa vie auprès de Charles II d'Angleterre. Cambert a une fille claveciniste, Marie-Anne ; Michel Farinelli l'épouse et c'est elle qui signe avec lui à Paris, en 1679, le contrat qui doit les conduire tous deux en Espagne. Il rentra en France avant la mort de la jeune reine (1689), puisque un autre contrat, que nous avons trouvé, nous prouve que le 26 juin 1688 il se rend chez un notaire de Versailles pour y acquérir de Jean Le Roux, ordinaire de la musique du roi, pour le prix de 2808 livres, une charge de violon à la cour. Il s'intitule alors violoniste « ci devant surintendant de la musique et des ballets de la Reine d'Espagne » (2). Ce retour en France fin 1687 ou début 1688 et cet achat d'un office de violon coïncident curieusement avec la mort de Lully et l'on peut se demander jusqu'à quel point la disparition du Florentin n'a pas motivé cette attitude. Cependant Farinelli ne semble pas décidé à exercer sa charge ni à se fixer dans la capitale. L'accueil qu'on lui a réservé n'aurait-il pas été celui qu'il escomptait ? Bref, il préfère finir ses jours en son pays natal où il se dirige en 1689. Des documents récemment trouvés aux Archives Nationales (3) nous instruisent avec force détails sur le dernier événement important de la carrière de ce musicien. Nous le résumons ici.

Louis XIV venait, en 1689, de créer un office de Conseiller du Roi, assesseur en l'Election de Grenoble. En 1691, il se trouve encore vacant ; c'est alors que Farinelli décide de l'acquérir. A peine l'acte est-il conclu et dûment signé que des collègues jaloux s'avisent que l'affaire leur a échappé et imaginent, pour chasser l'intrus, de surenchérir le prix de la charge et surtout de discréditer le musicien aux yeux de la justice : en effet, comment admettre en cette noble assemblée du Dauphiné un

(1) *Sur le procès scandaleux qui éclata entre Lully et Guichard, voir* LA LAURENCIE, *Lully*, 1919, *p.* 44 *à* 49. *C'est à la suite de celui-ci que Guichard se décida à quitter Paris pour Madrid.*
(2) *Versailles, Etude de Me Tessier.*
(3) *Arch. Nat.* C7 241.

homme qui montre à danser et joue du violon « mercenairement » ?.. Farinelli se défend vigoureusement en une longue lettre autographe qui nous révèle un homme intelligent et cultivé. Il affirme qu'il a cessé d'enseigner à danser et qu'il ne joue « des instruments que pour son plaisir estant notoire qu'il n'a pris aucun salaire des concerts qu'il a composés et qui ont esté exécutés par des prebtres et des personnes de la première qualité, outre qu'il est constant que *les arts libéraux n'ont rien de bas ni d'approchant aux emplois ou l'on a veu plusieurs des mémes officiers* de l'élection (1) [qu'insinue-t-il ?..] qui n'agissent en cette rencontre que *par passion* (1) et sans la participation de leur président ». Puis, pour forcer l'admiration, il décline ses titres : « gentilhomme pensionnaire de deffunt Charles II d'Angleterre » ; « Surintendant de la musique et des ballets de la feue Reine d'Espagne » qui « luy a donné en espagnol le Don et en français le Noble » sur ses passeports... ; le duc de Saint Pierre, prince de Molfetta (San Pietro, gendre de l'ambassadeur Don Spinola) « l'a tenu environ 6 ou 9 ans pour l'un de ses gentilhommes » ; pour montrer la considération dont il jouit dans le Dauphiné et prouver ses talents de polyglotte, il explique qu'il « a quelquefois esté employé par Mr. de St André, premier président... dans la province... a l'explication de plusieurs lettres en langues étrangeres trouvées aux passants qu'on soupsonnoient d'estre espions ». Enfin, dans un dernier élan de dignité, il affirme que « quoyque sa charge ne l'y oblige aucunement, il pretends au plus tost se faire graduer a l'Université de Valence ». Ce réquisitoire, auquel étaient joints plusieurs certificats, fit son effet et notre musicien put réintégrer ce poste honorifique qui devait être le couronnement de sa carrière (2).

Le second nom qui retient notre attention est celui de Guillaume Dumanoir. Mais s'agit-il du fameux chef de la bande des vingt-quatre violons de la Chambre de Louis XIV et roi des violons (qui joua le rôle que l'on sait dans les procès engagés par la corporation des ménétriers) et, tout comme Cambert, vit son étoile pâlir au fur et à mesure que montait celle de Lully ? Aurait-il, à soixante quatre ans, sentant décliner la faveur dont il avait joui à la cour, été tenté par un départ pour Madrid ? L'on rappelle qu'il s'était déchargé en 1668 sur son fils de ses fonctions de roi des ménétriers. En 1671, il se produit encore à la cour

(1) *Souligné dans l'original.*
(2) *Son frère, Jean Baptiste Farinelli, n'eut pas une existence moins mouvementée. Cf. Dictionnaire de Riemann, 1931. Ne pas confondre ces deux musiciens avec leur homonyme, le célèbre castrat du XVIIIe s., Carlo Broschi dit Farinelli.*

comme vingt cinquième violon — c'est-à-dire chef de la bande — pour le *Ballet des Ballets* (1) ; mais il nommera bientôt son fils comme son survivancier en cette charge (2). Rien désormais ne semble plus le retenir à Paris (3)... Ou bien serait-ce ce même fils, portant justement le même prénom, qu'un tel voyage aurait séduit, lui ouvrant peut-être, pensait-il, une situation d'avenir, tandis que la corporation des ménétriers à la tête de laquelle son père l'avait placé ne lui donnait que déboires et périclitait de jour en jour ? Cependant nous savons (4) qu'il ne s'était démis de ses fonctions que le 31 décembre 1685 (5). Aurait-il abandonné son poste entre temps et quitté la France pour quelques années ? Mais en 1682 il est bel et bien à Paris où il signe activement lettres et requêtes pour assurer la survie de l'institution aux destinées de laquelle il préside encore ; nul doute qu'en outre il remplaçait *effectivement* son père âgé dans sa charge de violon de la Chambre de Louis XIV, et l'on serait étonné que le roi lui ait laissé quitter son emploi...

Sur les autres symphonistes, nous avons recueilli peu de renseignements. Pierre Berthier vivait sur la paroisse Saint-André-des-Arts ; en 1669 il perdait une petite fille, Marie ; son ami François Ladoubé, maître joueur d'instruments, était présent à ce convoi (6). François Delarue, demeurant « Montagne Sainte-Geneviève », pourrait être le fils du joueur d'instruments Jean Delarue, habitant justement sur Saint-Etienne-du-Mont et qui avait eu, en 1650, de Marthe Vignon, une fille nommée Toussainte (7).

Pierre Gilbert descend peut-être de cette dynastie de musiciens qui a donné, dans les premières années du XVIIe siècle, un Pierre, trompette ordinaire du roi et à la génération suivante, un Claude et un Charles, joueurs d'instruments (8). En 1683 il est rentré de Madrid, puisque nous le trouvons intégré à la bande des vingt quatre violons de la Chambre de Louis XIV, le 8 février de cette même année, comme basse, succèdant

(1) *Arch. Nat. O* 1 2810, *fo* 19.

(2) *Arch. Nat. Z. IA* 487, 1677.

(3) *Jusqu'à plus ample information, nous ne connaissons ni le lieu, ni la date exacte de la mort de cet artiste. Nous savons qu'un jeune chartiste doit, très prochainement, apporter des éclaircissements à ce sujet.*

(4) *Bernhard*, Recherches sur l'histoire de la Corporation des Ménétriers... 1842.

(5) *Il les reprit provisoirement par la suite, mais redémissionna définitivement en* 1693, *quatre ans avant sa mort.*

(6) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12049.

(7) *Ibid.* 12084.

(8) *Ibid.* 12111 *et Ecorcheviale,* Actes d'Etat Civil, 1907.

à Philippes de Bazancourt, démissionnaire [1] ; en cette charge il a pris — au moins dès 1706 — son fils en survivance. Il semble qu'entre temps il ait réussi à faire entrer ce dernier dans l'orchestre de l'Opéra, car nous retrouvons Gilbert père et fils jouant aux Tuileries *Cardenio* en 1720 et le *Ballet des quatre éléments* en 1721, le premier parmi les violons de la Chambre, l'autre parmi ceux de l'Académie royale de musique [2].

Nicolas Mergey, joueur d'instruments et maître à danser à Paris, fait baptiser deux enfants à Saint-Germain l'Auxerrois : Louis (1677) et Nicolas (1682) ; Claude Mergey, en instance de départ en Espagne, est-il leur frère aîné, engagé comme page et baladin, ou bien fils d'un autre Nicolas, dont nous n'aurions pas retrouvé la trace ? De toute façon il doit y avoir un lien entre cette famille et celle de Gilles Merger (ou Mergey) dit de Saint-André, maître joueur d'instruments, violon du roi, qui, marié en 1628, puis en 1631, est le père d'au moins onze enfants... L'un de ceux-ci, Adrien Merger de Saint-André, né en 1635, fit son chemin, puisqu'il mourut à l'âge de quatre-vingts ans honoré du titre de doyen de l'Académie royale de danse [3]. Signalons qu'un certain Mergey, dont le prénom n'est pas indiqué, fait, en 1720, partie de l'orchestre de l'Opéra qui joue *Cardenio* aux Tuileries [4].

Edme Pitais, maître faiseur d'instruments de musique, qui vient présenter son fils chez le notaire, doit être apparenté à un certain J. Pitais, organiste, élève de Lebègue, qui, en 1693, prendra possession de la tribune de Sainte-Marie-Madeleine-en-la-Cité et en 1701 quittera la capitale pour Saint-Gatien de Tours [5].

Existe-t-il un rapport entre notre hautboïste, Louis Alais, et Claude Alais, officier ordinaire de la musique du roi, haute-contre de cromorne à l'Ecurie, et encore Claude Alais — est-ce le même ? — basse parmi les violons du Cabinet à partir de 1660 et qui est toujours en fonction en 1702 et Gilles Allais, nommé hautbois et violon de la Grande Ecurie en 1686 [6] ; entre notre hautboïste Louis Auger et le fameux surinten-

(1) Etat de la France, 1702, *Arch. Nat. O* 1 27, *f*o 69 *v*o.
(2) *Arch. Nat. O* 1 2851, *fo* 174 *et* 175 ; *O* 1 2852, *fo* 184 *vo et* 185 *vo.*
(3) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12154.
(4) *Arch. Nat. O* 1 2851, *fo* 175 ; *O* 1 2852, *fo* 185 *vo. Voir aussi plus loin ce nom, dans l'article de Maurice Barthélémy.*
(5) *Dufourcq* (N.), La vie musicale en France sous Louis XIV, Nicolas Lebègue, 1954.
(6) *Bigl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12038 ; Etat de la France 1684 *et* 1702 ; *Arch. Nat. O* 1 30, *f*o 205.

dant de la musique de Louis XIII, et encore un certain Antoine Auger, trompette du roi (1); entre notre violoniste Gaston Vaillant et le ménétrier Guillaume Vaillant, qui montre à danser au milieu du XVIIe siècle (2) ; entre notre symphoniste André Duvivier et Jacques Duvivier, instrumentiste au service de Monsieur à cette date et collègue, en cette charge, de Jean-Baptiste Anet I (3) ? Nous ne savons. De même rien ne laisse supposer qu'il y ait des attaches entre le violoniste Pierre Leuiller et la célèbre famille de musiciens belges.

On n'oserait se prononcer sur les relations existant entre Charles Charpentier, maître à danser, et ses homonymes musiciens, tant ce nom est répandu. Le fichier La Borde, les Etats de la France, le Secrétariat du Roi et le Minutier central des Archives nationales nous en signalent certains.Mais une curieuse coïncidence de prénom et de titre nous fait arrêter à un Charles Charpentier, « maître à danser des pages de la feue Reine » (femme de Louis XIV, ✠ 1683) qui, en 1684, baptise à Versailles son fils René « a son des petits violons du Cabinet du Roy » (4). Mais, s'il était au service de Marie-Thérèse, comment aurait-il pu partir pour l'Espagne en 1679 ?.. C'est son fils probablement, petit violon du roi, qui sollicite, le 20 novembre 1703, une place à bâtir à Versailles au parc aux cerfs (5) et obtient, vers 1720, une pension de 300 livres (6).

La même difficulté se présente lorsqu'il s'agit d'identifier les chanteurs. Le jeune Pierre Duré a-t-il un lien quelconque avec Jean Duré (ou Duret), entré comme haute-contre à la Chapelle royale en 1697 (7), et François Masselin, avec Robert Masselin, admis dans cette même chapelle à titre de « basse jouant du serpent », le 9 septembre 1680, comme successeur de Bélart de Beaulieu, décédé (8) ? Ce Robert, qui habite Versailles en 1686 (9), restera dans la musique du roi jusqu'en 1717 (10).

Notre chantre Jean Thouvenelle serait-il le père d'Antoine Thou-

(1) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12041.
(2) *Ibid.* 12195.
(3) *La Laurencie,* L'Ecole française de violon, *I,* 351.
(4) *Arch. Dép. Seine et Oise, Registres de Notre-Dame. D'autres actes, extraits de ce même fonds, nous apportent des renseignements sur cette dynastie ; nous essayerons, un jour, d'en établir la généalogie.*
(5) *Arch. Nat. O* 1 1865, *f*o 6 (1er *fasc.*) *et f*o 31 (2ème *fasc.*).
(6) *Arch. Nat. O* 1 631 *et* 632.
(7) Etat de la France, 1702.
(8) Etat de la France, 1702 ; *Arch. Nat. O* 1 24, *f*o 232.
(9) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12152.
(10) *Arch. Nat. O* 1 61, *f*o 113 *v*o.

venelle ? Antoine était entré tout jeune, le 12 juillet 1681, à la Sainte-Chapelle comme enfant de chœur ayant « la meilleure voix », il en sortit le 6 avril 1689, à la mue (1). En 1717 nous le rencontrons sur les comptes de la musique du roi comme vétéran haute-contre, gagnant 200 livres (2).

Sur Noël Jacquart, nous sommes un peu plus amplement renseignés. Fils d'un praticien de Mantes, il entre, en 1670, comme clerc ordinaire à la Sainte-Chapelle. Les registres le mentionnent en mars 1671 et mars 1674 pour diverses gratifications (3). Le 25 juin 1675, il prend pour femme, à Saint-Germain-l'Auxerrois (4), la fille d'un « commis ordinaire pour le service de sa Majesté » : Marguerite Jacquesson (5), âgée de vingt et un ans, veuve de Jean Odin, « marchand gantier parfumeur ». Il porte alors le titre de « musicien ordinaire du roi » (6). Le 22 août 1676, il est congédié de la Sainte-Chapelle : « La Compagnie ayant appris que le Sr Noël Jacquart, chantre clerc en la Sainte Chapelle, estoit marié, luy a ordonné de se retirer conformément à l'usage de lad. Sainte Chapelle qui ne souffre point de chantre marié » (7). Comment ladite Compagnie a-t-elle pu mettre quatorze mois à s'en apercevoir ?.. A l'heure où il s'engage pour Madrid (1679), Noël a trente trois ans. Sa fille Cécile épouse en 1699 un barbier-perruquier. A cette date, le musicien est mort ; l'acte le dit « vivant maître de musique de la chapelle de la Reine d'Espagne » (8), ce qui porte à croire qu'il a monté en grade, puisque, parti comme simple chantre, il a été ensuite appelé à diriger la musique à la chapelle. Le dénommé Pierre Jacquart, tambour de la Grande Ecurie de 1699 à sa mort (1706), pourrait bien être son fils...



Resterait à connaître — et c'est là le point le plus intéressant — ce que cette troupe d'artistes avait choisi comme répertoire pour ce séjour en Espagne. Ici, malheureusement, aucun texte ne peut nous venir

(1) *Brenet (M.)*, Les Musiciens de la Sainte-Chapelle, 1910.
(2) *Arch. Nat. O* 1 2846.
(3) *Brenet (M.)*, Les Musiciens de la Sainte-Chapelle, 1910.
(4) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12124.
(5) *Serait-elle apparentée au luthiste dont parle Du Pradel* (Les adresses de la Ville de Paris, 1691, *p.* 61) ? « *Messieurs Mouton, Gallot et Jacquesson sont des Maîtres renommez pour le Luth, mais on ne sçait pas leurs adresses* ».
(6) *Nous n'avons pas retrouvé sa trace comme tel.*
(7) *Brenet (M.)*, op. cit.
(8) *Bibl. Nat. Fichier La Borde, N. a. fr.* 12124.

en aide et nous en sommes réduits à formuler des hypothèses. Certes, le sieur Farinelli avait pour tâche de composer « toute la musique, sinfonie et dances qui seront ordonnez pour le divertissement de leurs dites Majestez Catoliques » ; mais il est peu vraisemblable que la Cour ait exclusivement applaudi du Farinelli... L'intendant aura probablement monté quelque divertissement de son beau-père Cambert ; de Lully, c'est moins certain : sa femme, et son violoniste Dumanoir (père ou fils) l'en auront dissuadé, en raison d'une rancune assez compréhensible. Peut-être le compositeur aura-t-il diffusé certains « masques » ou opéras-ballets en faveur à la Cour du premier Charles II qu'il ait servi, celui d'Angleterre ?

Les symphonistes emportèrent sans doute les recueils de suites de danses qui avaient tant de succès au Louvre et à Saint-Germain et initièrent les Madrilènes au menuet, à la bourrée et à la gavotte ; mais en matière de « doubles » et de variations, avaient-ils beaucoup à apprendre aux musiciens de la péninsule ? Nous voulons croire que la cantatrice se distingua dans quelques beaux récits et airs de Cour et de ballet français, sans oublier une ou deux cantates italiennes, de Rossi par exemple, afin de céder à l'engouement général. Souhaitons que la claveciniste ait porté au-delà des frontières le message de nos grands maîtres du clavier, Etienne Richard, Louis Couperin, Chambonnières, d'Anglebert, Lebègue, dont les œuvres circulaient en manuscrit, et que la Chapelle de la reine ait fait entendre certains grands motets et psaumes de Formé, Expilly ou Gobert et les pages récentes d'un Du Mont ou d'un Robert.

Gageons qu'en revanche nos artistes revinrent les poches pleines, non seulement de deniers, mais de feuilles de musique que leurs collègues espagnols leur offrirent en témoignage d'amitié et d'admiration et avec le secret espoir qu'elles trouveraient à Paris une audience favorable et, qui sait, arriveraient peut-être un jour jusqu'aux oreilles du grand roi...

Marcelle BENOIT.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE
DE
MARIN MARAIS (*)

par

LAURENCE BOULAY

Parmi les nombreux musiciens que Louis XIV avait su s'attacher, et qui contribuèrent au rayonnement de l'art français à la fin du XVII[e] siècle, il en est encore quelques uns dont les œuvres, presque inconnues, n'avaient pas encore, jusqu'à ces dernières années, suscité l'intérêt des musiciens et des musicologues.

Tel est le cas de Marin Marais, le violiste, dont l'œuvre, presque entièrement consacré à son instrument, était tombé dans l'oubli.

De la vie de ce musicien, on ne sait que bien peu de choses. Il naquit à Paris le 31 mai 1656, un an avant Michel-Richard de La Lande, deux ans avant Alessandro Scarlatti, trois années avant Purcell et mourut dans cette même ville le 15 août 1728.

D'après Titon du Tillet (1), c'est auprès de Sainte-Colombe qu'il

(*) *Le présent article est le résumé partiel d'un ouvrage consacré à Marin Marais, auquel nous travaillons depuis plusieurs années. Avant d'entreprendre des recherches plus approfondies sur ce musicien, nous avons essayé de le faire connaître, grâce à la radio d'une part, et grâce aux disques de l'autre. C'est dans ce dessein, que notre premier travail fut de réaliser les basses continues de plus de 70 pièces de Marais dont la presque totalité se trouve être maintenant enregistrée (on trouvera à la fin de cet article, une discographie de Marin Marais). Nous avons toutefois trouvé une assez grande quantité d'actes et de documents qui éclaireront la biographie de notre musicien, et que nous réservons pour l'ouvrage que nous nous proposons d'écrire (Archives Nationales, minutier central, Etude L). Le lecteur excusera donc, on l'espère, un article forcément incomplet qui ne vise qu'à éclairer certains points de la musique instrumentale de Marin Marais.*

(1) *Le Parnasse François*, 1732, p. 624.

apprit à jouer de la viole, alors que Lully lui enseigna la composition (1). Il est maintenant prouvé que Marais, de même que La Lande, fut enfant de chœur à Saint-Germain l'Auxerrois et que, sa voix ayant mué, il demanda son congé le 9 septembre 1672, la même année que La Lande.

C'est à l'âge de 23 ans, en 1679, que Marais fut nommé « Ordinaire de la Chambre du Roy pour la viole», en remplacement «du Sieur Caignet, décédé » et non en 1685 comme l'assurent de nombreux dictionnaires.

Il sut mener de front les carrières de virtuose, de compositeur, de professeur et de chef d'orchestre à l'Opéra.

Ayant été marié pendant 53 ans avec Catherine d'Amicourt, il en eut dix-neuf enfants dont plusieurs eurent une grande renommée de virtuose et de professeur ; en particulier Roland Marais, auteur de deux livres de pièces de viole.

Dans son « Parnasse François », Titon du Tillet nous conte l'anecdote suivante : « En 1709, Marais présenta quatre de ses fils à Louis le « Grand, et donna à Sa Majesté un concert de ses pièces de viole, exécuté « par lui et par trois de ses fils... Le Roi entendit ensuite ces trois fils « séparément et lui dit : « Je suis bien content de vos enfants »... Mon- « sieur et Madame la Duchesse de Bourgogne eurent le lendemain le « même concert. »

Cette anecdote nous prouve la profonde estime qu'avaient Louis XIV et la famille royale pour un des plus brillants musiciens de la Cour.

Agé de 69 ans, Marais demanda sa retraite au jeune Louis XV et se retira rue de Lourcine, Faubourg St-Marceau où il mourut trois années plus tard.

L'œuvre instrumental de Marin Marais, totalisant 650 pièces environ, est contenu dans sept livres dont les dates de parution s'étagent sur quarante années, entre 1686 et 1725.

Lorsqu'il prit, le 8 juin 1686, un privilège pour faire graver ses ouvrages et les mettre en vente lui-même, il avait tout juste trente ans. Il l'utilisa aussitôt pour son premier livre de pièces de viole. Six ans plus tard il en prit un autre, le 20 novembre 1692, qui fut suivi d'un troisième privilège, daté du 17 octobre 1705, que Marais utilisa en 1711

(1) *Assertion confirmée par Jean Rousseau,* Traité de la Viole, 1677, *p.* 24. *Parlant de Sainte Colombe, il écrit : « On ne peut pas douter que c'est en suivant ses traces que les plus habiles de ce temps se sont perfectionnez, particulièrement Monsieur Marais dont la science et la belle exécution le distinguent de tous les autres et le font admirer avec justice de tous ceux qui l'entendent... »*

pour son troisième livre de pièces de viole, ayant fait graver entre temps *Alcione* et *Sémélé,* ses deux derniers opéras. Enfin, un privilège général daté du 16 février 1717 lui servira jusqu'à sa mort et lui permettra de faire graver ses trois derniers recueils.

Le premier livre de Pièces à une et deux violes, gravé en 1686 est dédié à Lully. « Je ferais une faute inexcusable si, ayant l'honneur « d'être un de vos élèves et vous étant attaché par tant d'autres obliga- « tions qui me sont particulières, je ne vous offrois les essais de ce que « j'ay appris en exécutant vos sçavantes et admirables compositions. Je « vous présente donc ce recueil, et comme à mon Surintendant et « comme à mon bienfaiteur ».

Marais composa certainement ces œuvres tout jeune, et elles devaient circuler en manuscrits, « mais ayant reconnu, dit-il dans l'aver- « tissement, qu'on ne les jouait pas telles que je les ay composées « je me suis enfin déterminé à les donner à la manière dont je les « joüe, avec tous les agréments qui les doivent accompagner... On trou- « vera quantité de pièces à deux violes et quelques autres nouveautés ». Ces pièces à deux violes sont en réalité écrites pour deux violes et basse continue. Toutefois, les basses continues ne parurent pas en même temps que le recueil de viole, et ne furent gravées qu'en 1689.

« Lorsque je donnay au public mon livre de pièces à une et deux « violes, — explique-t-il — j'avais bien dessein d'y joindre aussi les « basses continues, qui en sont la partie essentielle. Mais comme la « gravure est une entreprise très longue, cela m'obligea à en différer « l'exécution jusqu'à ce jour. Je les ay toutes chiffrées pour les jouer « sur le clavecin ou sur le théorbe. Ce qui fait très bien avec la viole « qui joue le Sujet... On trouvera à la fin de ces basses continues une « augmentation de plusieurs pièces particulières que j'y ay insé- « rées, pour satisfaire à l'empressement de quelques étrangers qui « souhaitent beaucoup d'en voir de moy de cette manière ».

Marais, âgé de 33 ans et appartenant au Roi depuis dix années devait déjà être très connu, tant en France qu'à l'étranger.

« Aussi j'avoue — continue-t-il — que ces pièces sont fort difficiles, « mais qu'il n'est pourtant pas impossible de les exécuter comme plu- « sieurs que j'ay vû de cette façon ; qui ne sont belles qu'à la veüe et sur « le papier seulement... ».

Cette réflexion nous laisse entrevoir un aspect du caractère de Marais : conscient de la beauté de ses œuvres et de leur valeur, il s'en

montre orgueilleux et ne craint pas de le dire. François Couperin, une trentaine d'années plus tard, fera preuve de sentiments identiques dans ses préfaces de pièces de clavecin.

En 1692, l'année où Couperin le Grand écrivit ses premières « sonates », c'est un volume de pièces en trio « pour les flûtes, violons et dessus de viole, avec la basse continue » qui voit le jour et qui est dédié à Mademoiselle Roland, — probablement la fille d'un riche mécène — qui, nous dit Marais, avait entendu et apprécié la plupart de ces pièces avant leur publication.

Le *deuxième livre de pièces de viole,* gravé en 1701, est dédié à « S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans ». Beaucoup plus important que le premier, il renferme 139 pièces réparties en huit suites. « J'avoüe « qu'il y a longtemps que ce nouveau livre devrait être au jour, dit « Marais dans l'avertissement. Mais y aïant voulu joindre celuy des « basses continües auxquelles je me suis appliqué avec soin, ... je n'ay « pu le donner plus tost ». Les basses continues, en effet plus écrites, plus indépendantes que celles du premier livre, sont toujours chiffrées avec le plus grand soin. «Les pièces en sont travaillées d'une autre manière « que celles de mon premier livre, continue Marais. J'ay eu attention « en les composant à les rendre propres pour être jouées sur toutes sortes « d'instruments comme l'orgue, le clavecin, le théorbe, le luth, le violon, « la flûte allemande, et j'ose me flatter d'avoir réussy en aïant fait « l'épreuve sur ces deux derniers ».

Il lui arrive, dans ce recueil, de joindre aux titres de danse des attributs : gigue la favorite ; allemande la familière ; sarabande la désolée ; et même de mêler aux mouvements de danse des pièces de caractère comme « la bourasque », les « cloches ou carillon », les « voix humaines ».

Plus Marais avance en âge, plus il introduit des pièces de caractère dans ses suites, tout comme François Couperin. Mais il n'abandonnera jamais le cadre de la suite auquel il apparaît fort attaché.

En 1711, il publie son *troisième livre de pièces de viole,* qu'il a la délicatesse de dédier « au public, qui, depuis près de trente années, me fait l'honneur d'exécuter mes pièces ». Ceci nous prouve que bien avant la publication de son premier livre, en 1686, ses pièces étaient connues et appréciées. On peut donc dater approximativement les premières pièces de viole de Marais de 1680-1681. Il est même permis de supposer qu'il en composa avant cette date.

Offrant les œuvres de ce troisième livre à l'ensemble des amateurs de viole, l'auteur est obligé de faire certaines concessions : « Le grand « nombre de pièces courtes et faciles d'exécution qui compose ce recueil « est une preuve que j'ay voulu satisfaire aux pressantes instances qui « m'ont été tant de fois réitérées de toute part depuis mon deuxième « livre ».

On reprochait certainement à notre musicien de ne pas se mettre à la portée de tous et d'écrire des œuvres trop difficiles. « Cependant, « — continue-t-il, — j'ay cru devoir y mêler quelques pièces fortes et « remplies d'accords avec plusieurs doubles, pour contenter ceux qui « sont le plus avancés sur la viole ».

Cent trente trois nouvelles pièces sont ici offertes au public, qui, de même que celles du deuxième livre, « se peuvent jouer, — nous dit « l'auteur — sur plusieurs autres instruments comme l'orgue, le cla- « vecin, le violon, le dessus de viole, le théorbe, la guitare, la flûte « traversière, la flûte à bec et le hautbois. Il ne s'agira que d'en savoir « faire le choix pour chacun de ces instruments ».

Six années plus tard, en 1717, c'est un « *quatrième livre de Pièces à une et trois violes* » qui voit le jour, que Marais partage en trois parties, « pour satisfaire aux différents goûts du public sur la viole, ... « afin que chacun y puisse trouver ce qui lui conviendra le mieux... La « troisième partie a cela de singulier qu'elle est composée de pièces à « 3 violes, ce qui n'a point encore esté fait en France. En effet, celles de « la fin de mon premier livre ne sont qu'à deux violes, la basse continue « y ayant été adjointe et dérivant le plus souvent de la 1ère ou 2ème « viole, au lieu que celles-ci sont toujours à trois parties différentes ».

Avant de faire graver son 5ème et dernier livre de pièces de viole, Marais donne, en 1723, trois œuvres très importantes où il délaisse un peu sa chère basse de viole au profit du violon. Ce sont, pour violon, viole et basse continue, « *la gamme en forme de petit opéra* », œuvre immense dans laquelle Marais s'amuse à moduler dans tous les tons contenus dans la gamme de do. La sonate qui suit, intitulée « *Sonate à la maresienne* », est en réalité fort proche de la suite, et comprend sept mouvements parmi lesquels figurent une sarabande et une gigue (1).

(1) *Hubert Le Blanc, dans la* « Défense de la basse de viole... », 1740, *p.* 6-7, *reconnaît que Marais n'était pas partisan de la forme sonate :* « ... *le Père Marais a recommandé, pour bien jouer, d'exécuter chaque quinzaine toutes ses Pièces, ceux qui se sont sentis la hardiesse de l'exécution l'ont laissé dire, et se sont embarqués à voiles déployées sur la mer immense des Sonates, quoiqu'il déclamât contre...* » *Marais s'est-il*

Cette sonate pour violon et basse chiffrée, qui parut la même année que le premier livre de sonates de Jean-Marie Leclair, est loin d'exploiter toutes les ressources du violon, et on sent Marais gêné d'écrire pour un instrument dont il ne joue pas. Le grand virtuose de la basse de viole écrit là une œuvre sans doubles cordes, dans l'esprit de Corelli, et dont l'exécution est à la portée d'un violoniste moyen de l'époque. Elle n'en demeure pas moins extrêmement intéressante, non seulement parce que c'est la seule sonate que Marais ait signée, mais encore par le rôle de premier plan confié à la basse continue dans les mouvements rapides.

Enfin, la « *Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont de Paris* », clôt ce recueil. Là, le violon, la basse de viole et le clavecin réalisateur de la basse continue rivalisent d'entrain et brodent un thème de carillon bâti sur trois notes.

« J'espère par la suite de donner encore quelques morceaux de « simphonie à peu près dans le même goût » annonce Marais dans l'avertissement. Malheureusement, ces œuvres, si elles furent écrites, ne furent pas gravées, et ce sont peut-être ces « quelques concerts de violon et de viole pour Monsieur l'Electeur de Bavière et quelque pièces à une et deux violes » dont Titon du Tillet déplore, dans le Parnasse français, qu'elles n'aient pas été mises au jour par la famille de Marais après sa mort et dont on ignore ce que devinrent les manuscrits (1).

Différent quant à la pensée nous apparaît le *5ème livre de pièces de viole* qui fut gravé trois ans avant la mort de Marais, en 1725. Il y a là cent quinze pièces qui ne semblent avoir été réunies en sept suites que par l'effet d'une vieille habitude dont notre musicien ne pouvait se départir. En fait, les nombreuses pièces qui se succèdent dans une même tonalité n'ont que bien peu de liens communs. Se mêlant à quelques préludes, allemandes, sarabandes, courantes, — ces mouvements de danse étant de plus en plus rares — on trouve une « marche à la turque », une « marche persane », des variations, un « tombeau de Marais le Cadet » et des pièces aux titres suggestifs comme : « l'idée grotesque », les « forgerons », le « toucher du clavecin », « la tatillone »,

rendu compte, à la fin de sa vie, que la forme suite allait vers une mort certaine, les compositeurs en ayant épuisé toutes les ressources ?

(1) *Serait-ce de l'une de ces Pièces dont parle H. Le Blanc, ouvr. cité p. 38 « L'Arabesque, sa dernière production, faisait voir la grandeur de sa perte... » Cette Arabesque ne fait pas partie des pièces gravées.*

« le jeu du volant », ou « le tableau de l'opération de la taille » dont les intentions descriptives et le réalisme nous paraissent bien puérils...

*
**

De la lecture, de l'étude d'une œuvre aussi importante, aussi variée que celle qui est contenue dans les sept volumes que nous venons d'énumérer, il appert que Marais peut être un harmoniste raffiné, recherchant les enchaînements inattendus, un contrapuntiste habile, un improvisateur, un architecte. Il sait être un homme de cour tout empreint de la majesté du lieu où il est appelé à jouer, mais également un homme à l'âme simple et naïve, qui ne dédaigne pas l'inspiration populaire. Enfin, un professeur qui sait adapter certaines de ses œuvres aux exigences des amateurs et des élèves de toutes les forces, et un virtuose qui étonna ses contemporains.

Le virtuose est partout présent. Mais la virtuosité de Marais, — qui sait revêtir divers aspects, — est toujours synonyme de musicalité. En 1689, lorsqu'il ajouta à la fin du recueil de basses continues de son premier livre différentes pièces, — une suite entière, un rondeau, une fantaisie et des variations — il prit soin de prévenir de la difficulté de ces œuvres. Est-ce parce qu'il craignait que cette difficulté ne rebutât les amateurs qu'il choisit d'insérer ces pièces dans un livre de basses continues, étant assuré que celui-ci serait vendu ?

Qui, en 1689, en France, eut été capable de les jouer, sinon Marais lui-même et le jeune Antoine Forqueray qui, cette même année, âgé de 17 ans, venait d'être nommé violiste de la Chambre du Roy ? Forqueray, le seul rival de Marais qui, paraît-il, jouait « comme un diable » et Marais « comme un ange » ? ([1]).

La « fantaisie » gravée dans ce livre, toute en doubles cordes, s'orne de traits en tierces, d'accords très fournis. A quelques pages de là, vingt variations pour deux violes seules, — la seconde viole faisant office de basse obstinée — nous apportent le témoignage de l'imagination rythmique et mélodique de leur auteur, tout en étant loin d'égaler les 32 variations sur le célèbre thème des « Folies d'Espagne » qui inspira tant de compositeurs, et que Marais fit graver à la fin de la 1ère Suite du 2ème livre de pièces de viole, en 1701.

Ailleurs de brillantes diminutions de mouvements de danse ou de pièces de caractère, — tel « le Basque », 5ème suite du 4ème livre de

(1) *H. Le Blanc, ouvr. cité, p. 59.*

1717 — exigent également de l'interprète une technique très poussée.

Si l'homme de cour se révèle dans mainte pièce dont la noblesse et le caractère grave conviennent au cadre de Versailles, il aime également brosser en de courts tableaux quelques scènes champêtres dont l'esprit tour à tour badin, primesautier, voire paysan, apporte une vie nouvelle au vieux cadre de la suite de danse. Les « paysannes », les « rondeaux champêtres », les « branles de village », les « bourrées paysannes » sont nombreux dans son œuvre.

Si telle « villageoise » (3ème suite, livre II, 1701), évoque pour nous, par sa légèreté et son esprit, Perrette de la Fontaine, telle autre, plus évoluée, plus précieuse peut-être, suggère avec délicatesse les bergères peintes par Watteau (« paysanne gracieuse », 2ème suite à 3 violes du 4ème livre, 1717).

Le langage harmonique de Marais n'a pas évolué. Il est dès 1686 aussi riche et aussi poussé qu'il le sera en 1725. C'est là qu'il nous étonne sans cesse et que l'élève de Lully dépasse son maître. On sent Marais curieux d'esprit et soucieux de continuer la tradition française, admirant Louis Couperin qu'il n'a pas connu mais dont il fut à même d'entendre ou d'étudier l'œuvre, d'apprécier le message qu'il renferme et d'en bénéficier.

Le chromatisme expressif dont Louis Couperin teintait ses pièces d'orgue et de clavecin, et qu'il présentait sous forme de dessin, séduisit Marais. Les premières mesures de cette allemande de l'oncle de François Couperin n'auraient-elles pas inspiré à Marais le thème de la magnifique sarabande de la 3ème suite du premier livre (1686) ?



Il est intéressant de constater que cette forme de chromatisme était déjà usitée en Angleterre au début du XVII[e] siècle, voire dans les dernières années du XVI[e] siècle. Une fantaisie pour cordes de William Byrd en témoigne. L'auteur y exploite un élément chromatique tout au long de l'œuvre, en canon, puis en diminution.



Serait-ce Maugars, le violiste de Richelieu, qui, ayant séjourné en Angleterre, aurait introduit en France cette élégante forme de chromatisme qui, par ailleurs, semble avoir pris naissance en Italie au XVI[e] siècle ?

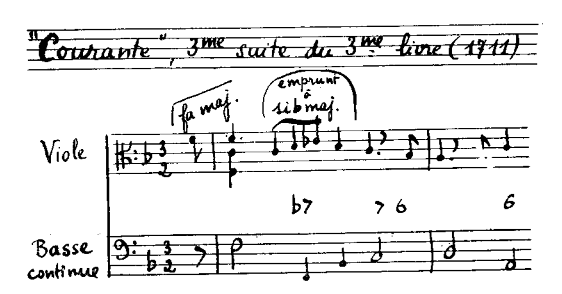
Les accords de quinte augmentée, que Marais emploie le plus souvent pour leur valeur expressive, sont parfois intégrés par lui dans un accord de septième ou de neuvième, formant ainsi un agrégat de notes dont François Couperin et Leclair useront largement.

On peut supposer que Marc Antoine Charpentier n'a pas été sans inciter Marais à des hardiesses d'écriture qu'il pratiquait et qu'il n'hésitait pas à recommander dans son « traité sur les règles de la composition » (1). C'est ainsi que le choc d'une note naturelle et de cette même note dièsée, à distance d'octave augmentée, — qui n'était pas pour effrayer le disciple de Carissimi — ce frottement si osé pour l'époque, annonciateur des savoureuses dissonances de l'adagio du premier concerto brandebourgeois de Bach, se retrouve dans plusieurs œuvres de Marais.

La modulation, chez notre musicien, est partie vivante de son œuvre. Il consolide les assises jetées par Chambonnières, Louis Couperin et Charpentier. Il n'est pas rare qu'il emprunte au ton de la dominante ou de la sous-dominante dès la première mesure d'une pièce.

(1) *Bibl. Nat., Sébastien de Brossard, ms. fr. n. a. n*o 6355.





La « symphonie » qui termine la 3ème suite en trio (1692), très travaillée harmoniquement, module presque à chaque mesure dans la partie centrale, parfois même à chaque temps. L'exemple qui suit en est extrait, et me paraît résumer en quelques mesures les principales caractéristiques du langage harmonique de Marin Marais. La fréquence des modulations, le chiffrage extrêmement riche, l'élégance d'écriture des parties solistes, l'indépendance de la basse continue nous frappent dès l'abord. Mais les détails d'écriture en sont également très intéressants.



(*a*) chromatisme coupé par une note diatonique
(*b*) cadence évitée qui sera chère à Bach, engendrant une modulation amenée par le 5[e] degré mineur : le do ♮ en mi mineur.
(*c*) cadence rompue.
(*d*) altération ascendante de la 5*te* s'agrégeant un double retard.
(*e*) formule de cadence raffinée.
(*f*) conclusion majeure inattendue permettant une modulation.

Nous pourrions multiplier les remarques concernant le langage harmonique de Marais qui est des plus intéressants et mériterait une étude plus approfondie esquissée ici très succinctement. Il semble bien qu'il n'ait pas été sans influencer François Couperin chez qui nous

retrouvons maintes cadences, maints enchaînements familiers à Marais avant 1685.

Digne successeur des luthistes, Marais est un improvisateur, et c'est lorsqu'il donne libre cours à son inspiration sans souci de construction, parlant au cœur plus qu'à l'esprit, qu'il nous révèle le côté si français de son message. Il signa, parmi les préludes principalement, des pages qui, imprégnées d'une grande poésie, sont des chefs-d'œuvre du genre : prélude de la première suite du 2ème livre (1701) ; prélude de la première suite du 3ème livre (1711) ; prélude de la cinquième suite du 4ème livre (1717), etc...

Mais l'improvisateur laisse parfois parler l'architecte qui se double d'un contrapuntiste soucieux de la beauté des lignes et de leur enchevêtrement. De nombreux mouvements de danse sont écrits en style fugué : des gigues, des allemandes, voire quelques sarabandes (sarabande de la deuxième suite pour 3 violes, 1717).

D'autre part, les préludes de Marais, lorsqu'ils ne sont pas écrits en style improvisé, adoptent le plus souvent la forme de l'ouverture à la française : un mouvement lent précède une partie fuguée que suit parfois un retour au grave initial. Entre bien d'autres préludes, c'est celui de la deuxième suite à 3 violes, intitulé « Caprice », qui nous offre une des plus étonnantes architectures de Marais. Le grave et le mouvement fugué sont bâtis l'un sur trois thèmes et l'autre sur deux thèmes renversables qui circulent dans les trois parties et sont toujours superposés.

Charpentier, dans son petit « traité sur les règles de la composition » n'écrit-il pas que « les Italiens ne font jamais une fugue seule, mais 3 ou 4 en même temps, ce qui rend leur musique admirable »... ? Poussant plus loin le souci du contrepoint, Marais ne se contente pas d'écrire, comme les Italiens, une œuvre bâtie sur plusieurs thèmes travaillés en imitation, mais traite ses trois thèmes en contrepoint renversable, fait sans précédent dans la musique française.

Souhaitons que ces quelques remarques, suggérées par l'étude de l'œuvre instrumental de Marais, projettent une lumière, si faible soit-elle, sur les divers visages de ce musicien. Le Français, harmoniste, improvisateur, ayant le sens de la grandeur, très attaché au cadre de la suite de danses, et dont la virtuosité ne nuit pas à l'épanouissement de la sensibilité. Enfin l'artiste qui, — quoiqu'il s'en défendit — connaissait la musique italienne, et avait su s'assimiler ce qu'il avait jugé

compatible avec l'esprit français : le chromatisme, la science du contrepoint, l'équilibre de la construction.

***

Si l'on en juge par des textes de l'époque, Marais fut très apprécié de ses contemporains, et ses œuvres furent répandues tant en France qu'à l'étranger. François Couperin qui, — son inventaire après décès nous l'apprend — possédait deux livres de pièces de viole de Marin Marais, s'incline avec politesse devant son aîné, et retardera la publication de son deuxième livre de pièces de clavecin, en 1717, par « un retour d'attention pour un des illustres de nos jours qui vient de donner encore un livre de viole » (1).

Signe certain qu'elles eurent la faveur du public, certaines pièces de Marais furent de son vivant transcrites pour la voix, d'autres pour clavecin, et imprimées par Ballard en 1707 dans un recueil de pièces de clavecin de différents auteurs.

Malgré le déclin de la basse de viole, les œuvres de Marais restèrent longtemps dans les mémoires, et étaient encore jouées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, comme en témoigne un manuscrit de la Bibliothèque Nationale daté de 1762 ; il renferme, outre des trios de Corelli, les deux suites à 3 violes du 4ème livre de Marin Marais (1717), la 6ème suite du Ier livre (1686) et enfin, la réduction pour 2 violes et basse continue de la « tempête » qui resta fort célèbre et qui est tirée de l'opéra « Alcione » (1706).

Si, — les documents en faisant foi — nous sommes certains que la renommée de Marais, tant comme virtuose que comme compositeur, fut de son vivant et même après sa mort, extrêmement grande, nous ne pouvons que formuler des hypothèses lorsque nous cherchons, en présence d'œuvres d'une telle qualité, à résoudre un problème des plus importants. Quel fut le maître avec qui Marais travailla, en dehors de l'enseignement officiel de Lully ? Qui lui apprit le contrepoint ? Sous quelle discipline développa-t-il cette science des modulations, cette richesse du langage harmonique ?

Pouvons-nous penser que Lully l'ait entièrement formé ? Marais ne fait-il pas preuve d'un savoir que ne possédait pas le Florentin ?

(1) *François Couperin, Préface du* 2ème *livre de pièces de clavecin ;* 1717.

D'ailleurs, ses contemporains, loin de le priser comme un fidèle élève de Lully, — tel Colasse par exemple — devaient, si on en croit un quatrain extrait d'un poème anonyme de 1714 intitulé « la Musique », le considérer plutôt comme un révolutionnaire :

« Colasse de Lully craignit de s'écarter
« Il le pilla, dit-on, cherchant à l'imiter.
« Marais sent une route et diverse et sçavante,
« Son audace déplaît, son sçavoir épouvante... » (1)

Cette audace, ce savoir que nous nous garderions bien de lui contester, quelle en est la source ? Alla-t-il étudier en Italie ? Ou bien fréquenta-t-il ce milieu italianisant, cet ardent foyer de chaleur italienne groupé autour de l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts ? Y aurait-il été entraîné par La Lande, son ancien compagnon d'enfance de Saint Germain l'Auxerrois, qu'il retrouva à la Chambre du Roy, La Lande qui justement hérita de la bibliothèque de l'abbé Mathieu ? Ou bien alla-t-il demander des conseils à Marc Antoine Charpentier ? Autant de questions auxquelles nous ne sommes pas encore en mesure de répondre.

Devons-nous croire ses contemporains qui le considéraient comme « un athlète contre la musique Ultramontaine », soutenant les assauts « que venoient livrer à la France, les Romains, les Vénitiens, les Floren- « tins et les Napolitains, dans les concerts particuliers... » ? (2).

Mais pouvons-nous nous en référer uniquement à ces jugements ? L'œuvre n'est-il pas là qui nous incite à mieux peser les mots, à préférer un langage plus nuancé ? D'ailleurs, le recul des années ne nous donne-t-il pas sur les contemporains de Marais un avantage sensible, nous permettant de juger l'ensemble de son œuvre dans une perspective moins étroite que la leur et par là même dépouillée de tout parti pris ?

Le langage harmonique maraisien nous donne à réfléchir et peut-être un jour, grâce à des recoupements, nous permettra-t-il d'élucider le mystère qui entoure la formation artistique de l'auteur de « la Gamme ».

Car si on considère superficiellement la langue harmonique à la

(1) *Cité par E. Borrel dans : La musique, vue par les Français des XVIIe et XVIIIe siècles,* Le guide musical et théâtral, *février* 1930, *p.* 75.
(2) *M. Le Blanc, ouvr. cité, p.* 38, *p.* 2.

fin du XVII[e] siècle en France, on est tenté de tout ramener à Lully. Mais, en l'examinant plus attentivement, on s'aperçoit que — quoique le Florentin ait eu des audaces et des trouvailles intéressantes, — nombreux furent les artistes qui dépassèrent sa pensée, qui annoncèrent l'avenir : les Louis Couperin, les Marc Antoine Charpentier, les Marais, les La Lande, les François Couperin.

Qui serait tenté d'écrire une histoire du langage harmonique en France depuis les luthistes Gautier et Mouton jusqu'à Rameau, devrait considérer à leur juste place tous ces musiciens qui se situent comme autant de jalons dans une des plus belles périodes — sinon la plus belle — de notre histoire de la musique.

Marin Marais est l'un de ces jalons, et son œuvre nous apparaît comme une pierre de première importance dans l'édifice que constitue la musique instrumentale française.

LAURENCE BOULAY.

Bibliographie : Tessier (A.), L'œuvre de M. Marais, B. S. Histoire de l'Art Français, 1924 ; *La Gamme de M. M., ibid.* 1925.
Laurence Boulay, Marin Marais, musicien français. *Le Guide du Concert.* 5 déc. 1952, 2 janvier 1953. (p. 269 et 365).
François Lesure, Marin Marais, sa carrière, sa famille, *Revue belge de musicologie,* vol. VII (1953) p. 129 (*).

Discographie : 78 t. Pièces pour 2 violes. A. S. 168.
Violes de gambe : Mlle Heinitz, Mr. Clerget. Clavecin : Pauline Aubert.

33 t. Suite I du 3ème livre ; suite V du 4ème livre. A. S. 2507.
Alto : Robert Boulay — Clavecin : Laurence Boulay.

3ème suite en trio ; 5ème suite en trio A. S. 2508.
Flûte : Fernand Caratgé. Viole : Robert Boulay. Clavecin : Laurence Boulay

1ère et 2ème suites pour 3 violes (4ème livre) O L - L D 56.
Altos : Robert Boulay, M. Th. Chailley-Guiard. Clavecin : Laurence Boulay.

Suite n° 4 en la mineur ; Prélude en ré mineur ; Suite n° 5 en la majeur
Viole de gambe : Eva Heinitz. Clavecin : Ernst Victor Wolff. L P Ems 8.

(*) *Ayant eu connaissance de cet article après avoir rédigé le nôtre, nous nous apercevons qu'il y a entre eux quelques points de contacts. Nous n'avons pas cru, toutefois, devoir modifier notre texte.*

LA SUITE POUR LUTH DANS L'ŒUVRE DE CHARLES MOUTON

par

MONIQUE ROLLIN

La Suite, une des formes les plus importantes de la musique, la première qui nous met en présence d'un tout réalisé avec des éléments divers, semble avoir cherché sa voie dans les tablatures de luth pendant près de deux siècles. Et lorsqu'apparaît Charles Mouton, un des derniers représentants de « l'instrument des dieux », la suite de luth est en possession de tous ses éléments, et c'est dans l'œuvre de notre grand luthiste qu'ils achèveront de se coordonner.

Rappelons-nous que les premières tablatures de luth françaises, publiées par Attaingnant en 1529 contenaient « 18 basses danses garnies de recoupes et tordions » qui nous mettent déjà en présence des trois éléments constitutifs de la suite : succession d'un mouvement lent (basse danse) et d'un mouvement vif (tordion), développement d'un thème (recoupe ou subdivision de la basse danse), enfin unité tonale, ces trois mouvements adoptant la même tonalité.

Ces petites suites portaient chacune un sous-titre attribué à leur basse danse, usage qui remontait au XV[e] siècle (Saint-Roch, Lespine, La Brosse)...

Mais pourquoi les luthistes étaient-ils donc si attirés par cette forme ?.. On se souvient que le luth était à l'époque, un des rares instruments d'harmonie et que les premiers essais d'œuvres polyphoniques instrumentales se firent donc naturellement sur le luth.

Cependant les exigences de l'instrument rendaient les changements de ton difficiles. Estimant que la sonorité des cordes à vide était la plus

heureuse, les luthistes s'ingéniaient à choisir les tonalités qui leur en offraient le plus, évitant les modulations qui les en éloigneraient. Jamais compositeurs ne furent plus liés à la technique de leur instrument que nos auteurs, et particulièrement ceux du XVIe siècle. Plus tard, l'usage de changer l'accord des cordes facilitera l'évolution du système tonal, mais à l'époque d'Attaingnant, l'accord est fixe, et ne permet l'emploi que de certaines tonalités.

De cette difficulté est donc née l'unité tonale de la suite. Doit-on le déplorer ?.. Il semble plutôt que cette règle contribuera à donner à l'architecture de cette forme cette unité et cette solidarité que nous verrons respectées plus tard dans la construction des sonates et des symphonies.

Mais cette tonalité unique risquait d'engendrer quelque monotonie. Aussi les luthistes dont l'art, à cette époque, est fortement imprégné d'intentions chorégraphiques, s'inspirant du souci qu'avaient les danseurs de varier leurs pas, varieront eux aussi les mouvements de leurs danses.. C'est ainsi que nous trouvons déjà l'alternance des mouvements vifs-lents-vifs dans les basses danses d'Attaingnant.

La suite devint donc pour nos luthistes la forme idéale destinée à égayer cette musique non modulante.

En Italie également, où le luth connait au XVIe siècle une époque particulièrement brillante, les éléments de la suite se développeront peu à peu avec Spinaccino, Borrono, Rotta, dont l'influence se fera sentir en France, en Allemagne et en Angleterre.

Mais à partir du début du XVIIe siècle, en matière de luth, ce sera la France qui donnera l'exemple. Le luth est, en effet, arrivé à son apogée. Il s'est enrichi de cordes graves qui lui donnent des possibilités inconnues jusqu'alors. Il jouit d'une immense vogue. Toute la société s'y intéresse. Nul doute que les airs de danse n'aient inspiré nos luthistes, toujours en quête de succès mondains, et qu'ils n'aient cherché à les classer, soit par tonalité, soit par titre de danse.

C'est de ce dernier dispositif qu'usera Antoine Francisque, dans le « Trésor d'Orphée ». Toutes les pièces de son recueil, sauf quelques exceptions, ayant adopté l'accord du viel ton, il était facile pour l'exécutant, de composer une suite en puisant au hasard dans ces différentes rubriques.

Jean-Baptiste Besard, dans son « Thesaurus harmonicus » (1603), Nicolas Vallet, dans son « Secret des Muses » (1618), adopteront égale-

ment ce classement. Pinet (probablement G. Pinel [1] dans le manuscrit de Schwerin (1651), le perfectionnera, en groupant trois, quatre ou cinq pièces sans grand souci de varier les mouvements : trois sarabandes consécutives, deux courantes... etc. toujours précédées d'un prélude.

Enfin, au milieu du XVIIe siècle, apparaissent les trois grands sommets de l'histoire française du luth : Denys Gautier, Jacques Gallot et Charles Mouton, qui, bien que ne donnant toujours pas le titre de suite à leurs compositions, eurent toute leur vie le souci de grouper par tonalité des airs de danse variés.

Dans ses « Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux » (1669), Gautier apportera à la forme suite des perfectionnements importants. Il groupera en quatre parties, dont chacune adopte une tonalité unique, trente pièces disposées ainsi : Prélude, pavane, plusieurs courantes avec doubles, sarabande ou gigue. Cette disposition était nouvelle en France, mais elle comportera de nombreuses variantes. Comme ses contemporains, il multipliera les Allemandes et les courantes dont nous trouverons des séries de deux, trois, quatre et cinq. Dans ces pièces Gautier, chercheur infatigable, use de tonalités inemployées auparavant. D'ailleurs, à cette époque, les danses ayant perdu peu à peu leur fonction chorégraphique, le style de nos luthistes va prendre plus de liberté et une grande variété, cherchant à se rapprocher de la mélodie accompagnée.

Quant à Jacques Gallot, dont l'œuvre eut tant d'influence sur celle de Charles Mouton, il ne paraît pas avoir apporté dans le domaine formel de la suite, de grandes nouveautés. Il se contente de diviser son livre : « Pièces de luth composées sur différents modes », en deux parties seulement. Chaque partie, précédée d'un prélude comprend seize pièces.

Lorsqu'à la fin du XVIIe siècle, apparaît le grand luthiste Charles Mouton, tous les éléments constitutifs de la suite sont enfin à sa disposition : le cadre de chaque danse est à peu près mis au point. L'idée de succession est là, dans un ordre préétabli. L'unité tonale s'est imposée par les besoins même de l'instrument. Le prélude, servant à donner le ton en accordant le luth d'une façon agréable, se place désormais au début de chaque suite comme une obligation technique. Il reste donc à Charles Mouton, à organiser tous ces éléments encore assez chaotiques, que nous révèlent les livres gravés, fort peu nombreux à partir de 1640,

(1) *Germain Pinel, mort en 1664, maître de luth de Louis XIV.*

et surtout un grand nombre de manuscrits dus à des amateurs peu soucieux de l'exactitude des textes. Certains usages ont fini par s'imposer. A lui de les confirmer.

Que savons-nous de ce grand musicien dont l'œuvre nous apparaît comme une sorte d'apogée et de synthèse de l'école française du luth ?..

C'est au Louvre, devant son portrait par Francis de Troyes, que nous aimerions interroger ce visage si attirant, à la mâchoire quelque peu proéminente, dont l'expression volontaire est corrigée par la douceur d'un regard peut-être légèrement ironique. Quelle noblesse dans l'attitude de ce joueur de luth aux mains fines et aristocratiques ! La richesse de son costume, de ses dentelles et de sa perruque, évoquent ces salons de la haute société, peut-être la cour elle-même, où son talent de virtuose et de maître de luth faisait autorité. Sa renommée fut, en effet, immense. Et pourtant quelle obscurité recouvre encore sa biographie ! Les luthistes sont si mystérieux, leur art est si secret !

Quelques documents nous permettent cependant de situer sa naissance en 1626, sa mort vers 1699. Il séjourna plusieurs années à Turin, dit-on. L'influence italienne qui se décèle dans son œuvre le ferait croire. Mais il est certain qu'il vécut à Paris où, élève de Denys Gautier, il connut une célébrité égale à celle de son maître. Ainsi Milleran et Lesage de Richée profitèrent de son enseignement. Le souci didactique est, en effet, toujours présent chez notre auteur. C'est ainsi qu'il fit « graver ses ouvrages avec beaucoup de soins et d'exactitude », pour les préserver des erreurs des copistes, et « comme il se peut rencontrer des curieux qui n'auraient jamais joué du luth », Mouton va même jusqu'à «leur faire cognoistre les cordes et les touches» dans « l'advertissement servant à l'intelligence des pièces » de son premier livre gravé.

Il semble qu'il en ait publié quatre (1). « Je n'ai pas connaissance des livres troisième et quatrième », nous dit André Tessier dans ses notes. L'un des exemplaires du deuxième livre porte une remarque à la main : « Paris le 27 février an 1699 », ce qui prouverait que ces pièces ont été gravées antérieurement à cette date. Le second livre est manuscrit sur portée gravée à partir de la page 33. Il y a quelques différences entre les exemplaires dans cette fin manuscrite du livre : pièces déplacées, titres omis ou changés.

(1) *Walter en signale* 4 *dans son lexique de* 1732, *ainsi que le catalogue de l'éditeur E. Roger d'Amsterdam* (1707 *à* 1716). *Deux de ces volumes étaient sans doute des contrefaçons de l'édition parisienne.*

Ces deux livres contiennent chacun vingt-neuf pièces réparties en huit suites : quatre dans le premier et quatre dans le second.

Mais l'auteur ne donne pas lui-même le titre de suite à ses œuvres. Ses recueils s'intitulent seulement : « Pièces de luth sur différents modes » [1]. Pourtant leur disposition ne trompe pas. Chaque groupe d'airs de danse débute par un prélude, suivi dans la plupart des cas, d'une pavane ou d'une allemande suivie elle-même de courantes, sarabandes, canaries, gavottes... en tout quatre à onze pièces de même tonalité.

L'unité tonale, déjà bien affirmée chez Pinel, et qui l'est plutôt moins chez Gautier, va se préciser avec Mouton. Bien qu'il manifeste encore quelque hésitation à employer la sensible, il procède plutôt par emprunts que par modulations aux tons voisins, et montre une prédilection particulière pour le mineur mélodique. Toutefois, notons une affirmation du sentiment tonal dans les dernières suites. Dans la quatrième du deuxième livre, on peut parler de véritables modulations et non plus d'emprunts.

Mouton semble préférer les tessitures graves et les tons qui conviennent le mieux à son instrument : il n'en emploie que quatre pour huit suites, les suites étant deux par deux de même tonalité : la mineur-ut mineur - fa mineur (ton de la chèvre) et la majeur.

Cette unité tonale apparaît tout d'abord comme le seul moyen employé par l'auteur pour caractériser chaque groupe de pièces. Mais n'y a-t-il pas une idée maîtresse dans chaque suite ?.. Musicalement, il est impossible de le prouver, bien que parfois nous retrouvions, non pas un thème, mais un même enchaînement de quelques notes, ou quelques formules caractéristiques, dans la même suite. Mais il est incontestable que chaque succession de pièces a un climat, nous met dans une atmosphère particulière. Ainsi, la troisième suite du premier livre, en ut mineur, qui s'ouvre par un prélude suivi de l'admirable pavane : « Tombeau de Madame », reste grave et douloureuse.

Il n'y a pas de plan préétabli dans l'enchaînement des pièces, comme il y en aura plus tard dans l'œuvre de Bach, par exemple. Les danses semblent se succéder au gré de la fantaisie du compositeur-improvisa-

(1) Grâce aux publications d'A. Tessier (S. F. M. 1932), nous avons connaissance en outre, d'une suite de onze courtes danses qui s'enchaînent sans interruption, suite que Mouton intitule « Oraison funèbre de M. Gautier », et qu'il ouvre et termine par une Allemande.

teur comme le sont tous les luthistes. Pourtant, nous retrouvons presque toujours l'enchaînement Prélude-pavane, Prélude-allemande, Prélude-sarabande... etc.

Quant aux pièces de danses, nous verrons leur construction s'unifier dans l'œuvre de Charles Mouton. Elles sont toutes de coupe binaire, et comportent une première partie de quatre à seize mesures partant du ton initial, évoluant jusqu'à un repos à la dominante du ton principal, avec reprise. Une deuxième partie de sept à vingt-quatre mesures s'ouvre sur l'accord final de la première partie, et évolue à son tour jusqu'à une cadence dans le ton initial. Les deux parties ont souvent le même nombre de mesures.

Le développement, on le voit, manque de place dans un plan aussi serré.

Soucieux d'affirmer ses tonalités, Mouton brise l'élan de son inspiration par de fréquentes cadences.

L'analyse harmonique de l'œuvre de Mouton nous prouve encore une fois, combien le compositeur est soumis aux lois techniques de l'instrument. En effet, nous rencontrons très peu d'accords plaqués, qui amènent une certaine sécheresse de sonorité. Mouton emploie de préférence les accords arpégés qui font mieux valoir l'instrument. Il indique même avec soin la façon de les mesurer et ne se contente plus, comme ses prédécesseurs, du simple signe d'arpègement. Il use d'accords incomplets, surtout d'accords de 7ème sans quinte (cette quinte étant très difficile et souvent impossible à exécuter sur le luth). Par contre, comme D. Gautier, il emploie beaucoup l'appogiature supérieure dans l'accord de sixte, bien souvent sous forme de 7ème attaquée sans préparation, ainsi que le retard de la tierce dans l'accord parfait.



Quelquefois une appogiature amène un frottement de seconde. Mais il en use moins que ses prédécesseurs. Il n'hésite pas à résoudre ses sensibles à l'octave supérieure ou même à deux octaves inférieures.

Quant au contrepoint, les tablatures de luth ne nous permettent pas de le juger, la marche des voix n'y étant pas indiquée. La tâche du transcripteur consiste donc à essayer de reconstituer un contrepoint que les luthistes exprimaient spontanément. Ainsi, en étudiant les œuvres de Mouton, nous nous trouvons en présence de deux ou trois voix qui chantent effectivement, l'autre ou les deux autres étant en attente ou disparaissant (l'audition de plus de deux voix est difficilement perceptible au luth). Elles se coupent la parole, s'imitent (quelquefois les imitations sont à peine audibles). Souvent même, dans un souci d'équilibre toujours constant chez Mouton, deux voix font une entrée parfaitement identique ou répondent par mouvements contraires au thème proposé par l'une d'elles. De courtes formules très personnelles à notre auteur se répètent dans les différentes voix. Sa mélodie procède le plus souvent par degrés conjoints, ainsi que chez Gallot et Gautier. La première voix est beaucoup plus stable, continue et souvent très peu interrompue par les autres ; elle semble jouer le rôle de soliste, adaptant ainsi au luth le style de la mélodie accompagnée.

Il faut noter une certaine évolution thématique dans l'œuvre de Mouton. En effet, on peut parler de thème, et même quelquefois de deux thèmes dans la quatrième suite du 2ème livre, le second étant plutôt un petit motif qui se reproduit. Ces thèmes sont souvent exposés sous forme d'entrée à la tonique ou à la dominante.

Les syncopes rythmiques produites par l'alternance des voix, sortes de déplacements d'accents, sont là, comme chez les autres luthistes, la conséquence inévitable de l'écriture du luth. Le rythme de Mouton est beaucoup plus régulier, plus continu que chez ses confrères. Il emploie peu le rythme brisé cher à ses prédecesseurs. Bon nombre de ses pièces commencent par une anacrouse comme celles de Gautier.

Ses cadences adoptent la forme d'une simple chute de la tonique dans le grave, ou, plus « luthériennes », arpègent en croches l'accord parfait final.

En somme, Mouton, fait preuve dans ses œuvres, d'une forte personnalité : certains procédés d'écriture, certaines formules sont caractéristiques de son style. Il use de mouvements mélodiques de quarte ou

quinte diminuées arrivant sur la sensible, comme moyen particulièrement expressif.

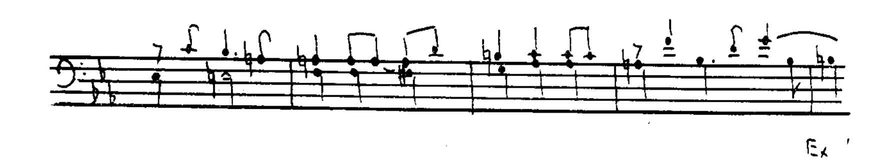


Ainsi que la plupart des luthistes, il donne à la sensible une importance très grande, lui confiant les accents douloureux et plaintifs.

L'ornementation est plus fournie que celle de ses prédécesseurs. Ses broderies ont une saveur très personnelle : la note principale ne revient pas à son point de départ, mais un demi-ton plus bas ou plus haut, formule déjà quelquefois employée par ses ancêtres du XVIe siècle.



De nombreux fragments de gammes, des notes répétées, même en valeurs longues, et surtout un chromatisme très expressif, sont les procédés d'écriture qu'il emploie le plus. Ce chromatisme est particulièrement dramatique dans ces montées au cours desquelles la voix supérieure semble soutenue, comme poussée par la progression de la voix inférieure.



Peut-on parler d'une évolution dans l'écriture de la suite chez Mouton ?.. A notre avis, il ne s'agit pas d'une véritable évolution, mais plutôt d'une fixation de tous les éléments élaborés dans l'œuvre de ses prédécesseurs.

Par contre, reprenant les intentions de Gautier et de Gallot, dans l'expression psychologique de la musique, il ira plus loin qu'eux. Il peindra des caractères, il exprimera des sentiments avec encore plus d'intention, plus de précision.

On pourrait s'étonner de la prédilection presque exclusive de Charles Mouton pour les formes d'inspiration chorégraphique. Mais sa musique n'est-elle pas à l'image de ces salons brillants où elle était exécutée ? Le cadre rythmique d'un air de danse attirait l'attention de ces auditeurs frivoles en leur décrivant les charmes de « la belle Espagnole », de « la belle Angélique », de « la Complaisante » du « Dépit amoureux »... etc...

Aussi Mouton ajoute-t-il un sous-titre littéraire à ses danses, usage que J. Gallot et D. Gautier avaient commencé à généraliser. Les titres de Gallot semblent plus satiriques, moins poétiques que ceux de Mouton. On peut même se demander si les sous-titres dont sont affectées les pièces de Gallot et des prédécesseurs de Mouton, ne sont pas souvent des sobriquets donnés par les exécutants pour faciliter leur désignation.

En revanche, Ch. Mouton semble bien être l'auteur de ses titres, parfois inspirés de ceux de ses devanciers : Pinel avait écrit « La gigue anglaise », Mouton écrira : « La belle Anglaise, gigue » ; Gallot ayant écrit « l'Amant malheureureux », Mouton, plus optimiste, écrira « l'Amant content », appellations caractéristiques qui préparent l'auditeur, par une image psychologique, à un état d'esprit, à un portrait inspiré des « caractères » alors si à la mode.

Quels seront les modèles de ces portraits évoqués par notre auteur ?.. D'abord, des personnages célèbres : « Madame », à qui il dédiera un « Tombeau », comme son prédécesseur J. Gallot [1], la « Belle Angélique », à laquelle Mouton dédie dans la même suite une allemande et une courante, manifestant ainsi son admiration pour le talent de la célèbre luthiste, Angélique Paulet. Deux des personnages à qui Mouton dédie une pièce sont difficiles à identifier : « la Quincy », (sarabande)

(1) *M. Rollin, « Le Tombeau chez les luthistes D. Gautier, J. Gallot, Ch. Mouton », dans la Revue de la Société d'Etudes du XVIIe siècle. N^o^* 21-22 (1954).

et le mystérieux « Gogo » auquel Mouton adresse un Tombeau (1).

Si quelques-uns de ces sous-titres désignant un personnage sont pour nous des énigmes plus ou moins éclaircies, la plupart précisent bien le style des morceaux. C'est ainsi que certains portent les noms pittoresques de la « Non pareille » (titre que nous trouvons déjà dans les pièces gravées de Gallot), la « Libertine », la « Sans-souci », la « Dissimulée », la « Bizarre », la « Doucereuse »... qualificatifs qui semblent venir droit de l'hôtel de Rambouillet.

D'autres sous-titres correspondent à un état d'âme enjoué (« les Cabrioles », « le Mouton », canarie, « la Gambade ») ou mélancolique. L'amour déçu est, en effet, un des thèmes favoris de l'école précieuse du luth : « les Amants brouillés », « le Dépit amoureux » et son double, suivi du « Retour du Dépit amoureux », suivi lui-même de son double (2), évoque l'éternelle plainte de l'amour repoussé (3).

Mais le deuxième volume se termine pourtant sur une note optimiste : « l'Heureux Hymen », passacaille. D'ailleurs, de nombreuses pièces portent la marque de l'admiration qu'avait Mouton pour le beau sexe : « la Belle Anglaise », « la Belle Piémontaise », « la Belle Florentine », « la Belle Danseuse », peut-être dédicaces adressées à des personnages réels, mais difficilement identifiables.

Quatre pièces dans les deux premières suites du premier recueil, et une dans le deuxième, ne portent pas de sous-titres. Ce sont des danses qui n'ont rien perdu encore de leur caractère chorégraphique.

On ne peut du reste affirmer que ces sous-titres aient été toujours rigoureusement respectés. Certains manuscrits ne les mentionnent pas ou les modifient. Mais le fait est plus rare dans les pièces gravées ou dans les manuscrits de Mouton que dans ceux de ses prédécesseurs. Il semble que les sous-titres de notre auteur soient encore plus nécessaires que les leurs à l'intelligence du texte. Son œuvre, en effet, s'éloigne de plus en plus de l'esprit chorégraphique qui avait été jusque-là une des principales sources d'inspiration musicale. Néanmoins, c'est le cadre des danses à la mode qu'il emploie exclusivement pour guider sa pensée : allemande, pavane, sarabande, toujours précédées d'un prélude.

Comme ses devanciers Mouton considère le prélude comme la

(1) *M. Rollin, « Le Tombeau chez les luthistes D. Gautier, J. Gallot, Ch. Mouton », dans la Revue de la Société d'Etudes du XVII*e *siècle,* No 21-22 (1954), *p.* 478.

(2) *Rappel du « retour » de la basse danse.*

(3) *Notons que ces deux dernières pièces sont les seules qui ne portent pas de titre de danses. L'usage d'introduire dans la suite des pièces non dansées ira en se généralisant.*

pièce destinée à accorder son luth de façon harmonieuse. Ses préludes, mesurés dans le premier livre, non mesurés dans le 2d, ne comportent des indications de valeur que de temps en temps (croches le plus souvent). Le contrepoint est toujours à trois voix, comme dans les autres pièces, mais, soucieux d'écouter chaque note, Mouton n'en fait entendre qu'une à la fois. Donc, pas d'accords, mais des arpèges. Il saute d'une voix à l'autre, sans souci de l'intervalle. La tessiture est très large. Sa « Promenade » (1) sur les cordes le mènera jusqu'aux notes les plus aigües de son instrument. Il semble improviser sur son luth, mais toujours à l'aide de ses formules habituelles.

Il est évident que cette préoccupation de l'accord n'est pas la seule. Mouton cherche de plus en plus à donner au prélude une nouvelle raison d'être, à en faire une pièce de musique pure, proche de l'ouverture. Ici encore, l'influence ultra-montaine l'amènera à user, comme le fit déjà Pinel, du récitatif italien dans ce cadre d'une liberté absolue, où son art d'improvisateur se donne libre cours.

Mouton tend à établir l'usage de faire suivre le prélude d'une allemande. L'allemande « qui ne se dansait plus au XVII[e] siècle » (Mersenne) permet à nos luthistes de s'orienter vers la musique pure. Le manque d'aisance que certains pourraient voir dans l'écriture de ces danses se justifie par l'esprit de recherche toujours présent chez notre auteur, recherche même dans le domaine harmonique, fait assez rare dans l'œuvre de Mouton.

C'est au cadre de l'Allemande qu'il faut assimiler celui de la Pavane, que Mouton place dans trois suites à côté du prélude. La première que nous rencontrons est, comme sa première Allemande, un Tombeau : « Tombeau de Madame » en trois parties comme toutes les Pavanes. Celles de Mouton sont beaucoup plus riches d'écriture que celles de Gallot. Avec la pavane : « les Amants brouillés », « nous touchons, dit La Laurencie, à une véritable scène de comédie sans action explicite. Ce ne sont que heurts, que figurations brusquées, que brisures qui font la moue ».

La Courante, « véhicule de grâce » comme on l'appellait alors, était en grande vogue à l'époque précieuse du luth. Pièce très linéaire, elle prend son départ sur les trois croches (anacrouse) chères à Mouton. Nous n'y rencontrons pas d'accords, un rythme encore un peu irrégulier.

(1) *Titre du prélude de la deuxième suite du deuxième livre.*

Les voix ne se fuient pas toujours, mais dialoguent et se répondent quelquefois, dans une tessiture souvent très grave. Le développement devient plus intéressant. Le style imite souvent celui des instruments à archet, avec beaucoup de noblesse et de mélancolie. L'esprit de recherche, certaines gaucheries comme ces grands sauts d'une voix à l'autre, rattachent ces premières œuvres à la lignée des Gautier.

S'inspirant de son maître, Mouton écrira même dans la première suite du premier livre, le double de « la Belle Homicide », courante de Monsieur Gautier. Notre auteur cherchera à généraliser au luth l'usage du double de la courante déjà employé par Gautier, Gallot, Emond, Dubut. Cette formule semble, en effet, lui permettre de donner libre cours à son aisance contrapuntique. Dans le double de « la Belle Homicide », il suit le canevas harmonique de Gautier, tout en le variant, en y ajoutant des gammes, broderies, diminutions, marches, notes de passage. Beaucoup plus à l'aise que Gautier, il semble jouer avec les notes, ne résiste pas à certains effets de chromatisme... C'est un grand honneur pour lui que de doubler une pièce de son maître. Aussi sa facture semble-t-elle encore plus soignée qu'à l'ordinaire. En réalité, le double, plus équilibré, dépasse le modèle. Son élan n'est plus brisé par de fréquentes cadences. Il prend son essor et fait présager le style de J. S. Bach.

Après la Courante, la forme que Mouton a le plus employée est la Sarabande, qui, avec Dufaut, avait perdu tout caractère chorégraphique, pour devenir une pièce méditative, une sorte de menuet grave. Ses suites en contiennent neuf, très souvent en trois parties. Dans la troisième suite du deuxième livre, il construit une sarabande sous forme de rondeau, d'allure très française.

Contrairement à ses contemporains, le cadre de la gigue, gaie et sautillante, inspira moins Charles Mouton (les mouvements vifs ne semblent pas devoir lui convenir). Il n'en écrivit que deux dans lesquelles le rythme rompu de la gigue seul est respecté, et traité avec un certain raffinement. La « Belle Anglaise » est peut-être un hommage à Madame Henriette d'Angleterre qui inspira plusieurs luthistes ou clavecinistes.

Si les mouvements rapides ne conviennent pas à notre auteur, le rythme saccadé de la Canarie, le caractère joyeux de la gaillarde semblent aussi le gêner. Ses quatre canaries ont gardé encore tout leur caractère chorégraphique ainsi que son unique Gaillarde.

Après avoir fait son apparition dans les tablatures de Gallot, le Menuet ne sera employé qu'une seule fois par Mouton, dans la tradition lullyste, avec une pointe d'italianisme.

On ne trouve également qu'une seule Passacaille dans les livres gravés de Mouton. Cette Passacaille, en cinq parties, comporte certaines variations en majeur, d'autres en mineur. Le style est le même que celui de la chacone, avec toutefois une première voix plus libre.

Dans les deux chacones à couplets du premier livre, on sent une évolution vers la musique pure. Le refrain, c'est le retour de la cadence qui interrompt constamment la mélodie. Certains couplets forment le double du précédent. Des couplets de style harmonique sont suivis de couplets de style plus contrapuntique. C'est dans une tessiture grave que cette mélodie infiniment triste tourne autour de quelques notes.

Quant aux deux Gavottes du premier livre, elles resteront de véritables danses. La première, fait très rare, s'enchaîne sans interruption avec la Sarabande qui la précède.

Ainsi, fidèle à la tradition, épris de l'ordre, Mouton ne brisera pas les cadres. Il ne fera pas œuvre de novateur, mais d'organisateur. Foncièrement modeste, il restera profondément attaché aux deux grands maîtres, Denys Gautier et Jacques Gallot, et fera s'épanouir la forme suite, dont tous les éléments restaient en gestation dans leurs œuvres. Sans souci de vantardise, il saura reconnaître ce qu'il leur doit, imitant ou doublant certaines de leurs pièces. Humble et rêveur, fin et sensible, il profitera des leçons et des procédés de ses prédécesseurs. Mais l'héritage national ne lui suffisant plus, il cherchera à allier la musique française et la musique italienne et s'orientera vers la musique pure. Il ouvrira une large porte sur l'avenir, dans le domaine du luth, qui malheureusement arrive à son déclin. Seul en France, son successeur, le théorbiste et guitariste Robert de Visée saura continuer son œuvre. Dans ses suites pour le théorbe, de Visée groupera ses pièces à la manière de Mouton. La suite au luth ira s'éteindre en Allemagne, où Bach lui-même lui apportera sa contribution.

L'œuvre de Charles Mouton semble donc avoir tenu une très large place dans l'évolution de la suite, une des plus grandes formes musicales à laquelle les Français ont tant apporté.

MONIQUE ROLLIN.

AUTOUR DES FOLIES FRANÇAISES

par

PIERRE CITRON

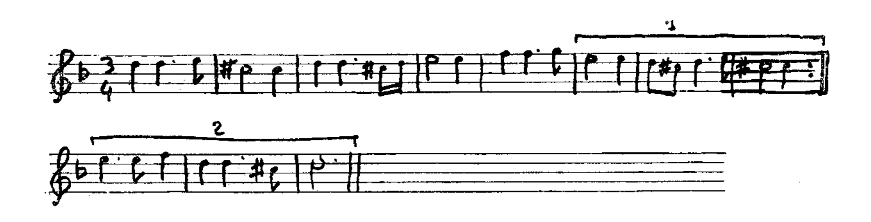
Les deux premiers livres de clavecin de Couperin offrent cinq exemples de séries de pièces groupées sous un titre commun, comme pour raconter une histoire ; la plus célèbre est les *Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise,* où Couperin tourne en ridicule la corporation des ménétriers, qui prétendait régenter jusqu'aux musiciens du roi (1) ; ces groupements de pièces disparaîtront totalement avec le quatrième livre ; genre trop anecdotique pour un homme dont la musique se faisait de plus en plus profonde ? Sans doute plutôt désir de donner à ses *badineries* une forme plus concentrée : les plus courtes plaisanteries sont les meilleures. Le troisième livre, celui de 1722, en contient pourtant encore un exemple — épanouissement ultime — et c'est le plus beau : *les Folies Françaises ou les Dominos.*

Cette série de pièces occupe la plus grande partie du 18ème *ordre,* et vaut la peine que l'on s'y arrête un peu longuement. Elle est curieuse d'abord par le mécanisme de sa création, dont son titre révèle le secret — un secret assez bien enfoui pour que nul n'en ait jusqu'ici deviné la présence. Les *Folies d'Espagne* étaient courantes au XVII[e] siècle (2) ; danse portugaise à trois temps, déjà en faveur au XIV[e] siècle, la *Follia* (elle portait aussi ce nom) avait, depuis le milieu du XVI[e] siècle, un thème consacré, d'auteur inconnu, et sur lequel étaient brodées des

(1) *Les autres sont les* Pélerines *et les* Bacchantes, *(premier livre) les* Petits Ages *et la* Triomphante *(deuxième livre).*
(2) *La plupart de ces données sont empruntées à l'excellent* Corelli *de M. Pincherle.*

variations sur basse obstinée. Peut-être vif à l'origine, l'air avait pris le tempo grave d'une sarabande ; il était parfois désigné sous le nom de passacaille (1) et de très nombreux musiciens avaient composé leur *Follia* pour différents instruments (2). Parmi eux, d'Anglebert et Marin Marais, aînés de Couperin mais aussi ses rivaux, l'un pour le clavecin et l'autre pour les sonates instrumentales. Mais celui avec lequel il fallait rivaliser avant tout, c'était Corelli, dont Couperin avait déjà imité la manière, en 1691 ou 1692, dans ses premières sonates en trio, jouées sous un pseudonyme italien ; et, dans l'opus V de Corelli, pour violon et basse, paru en 1700, la *Follia,* avec ses 23 variations, occupe à elle seule le numéro 12 (3) ; elle constitue une somme de l'écriture violonistique du temps, et, « rendant compte exactement d'une époque de l'*Art de l'Archet,* en détermine les tendances et les limites » (4).

Quel rapport, dira-t-on, avec les *Folies Françaises ?* Celui-ci : prenez le thème de la *Follia* de Corelli : (5)



(1) *V. A. Machabey,* Les origines de la chaconne et de la passacaille (*Rev. de Musicol.,* 1946).

(2) *En Italie Frescobaldi* (1614) ; *Giovanni Stefani* (1622), *Stefano Pesori* (1648), *le guitariste dit « il Furioso »* (*avant* 1650), *Schmelzer* (1667), *Vivaldi* (1707), *Pasquini* (1708). *En Espagne Sanz* (1674) ; *en Angleterre Playford* (1684), *en France les luthistes Bailly* (1614) *et Béthune* (*vers* 1680), *d'Anglebert* (1689), *Marais* (1701), *sans parler des poètes qui ont fait des chansons sur les* Folies, *et dont le plus illustre est La Fontaine. L'air devait rester populaire pendant tout le XVIIIe siècle ; au théâtre de la foire, les couplets des parodies étaient souvent chantés sur les* Folies ; *on les retrouve dans le* Mariage de Figaro.

(3) *Les onze premiers étant des sonates.*

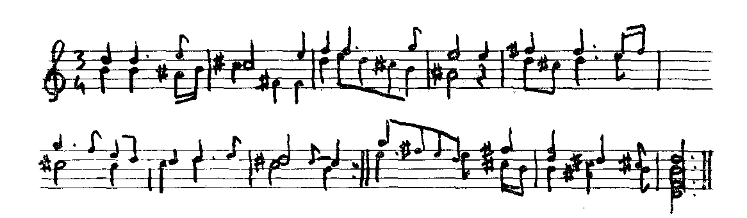
(4) *M. Pincherle, op. cit., p.* 109.

(5) *Les thèmes des différentes* Follie *présentent naturellement entre eux de légères différences de rythme et d'ornementation ; c'est celui de Corelli qui se rapproche le plus de celui de Couperin.*

Puis le sujet de la première pièce des *Folies Françaises* :



Guère de ressemblances dans la mélodie ; mais le rythme, et le nombre de mesures, sont les mêmes : cela n'a encore rien d'étonnant, puisque un thème de chaconne comporte presque toujours les 8 mesures nécessaires à l'accompagnement de la figure de danse. Maintenant, écrivez les deux thèmes sur la même portée, sans rien transposer. Ils ne sont pas dans le même ton ? le premier est en *ré mineur* et le second en *si mineur* ? N'importe ; essayez quand même :



Il apparaît clairement qu'à part un ou deux intervalles de seconde (qui se résoudraient facilement en apoggiatures), le thème de Couperin peut se mêler intimement à celui de Corelli, tantôt l'un tantôt l'autre formant la voix de dessus. Et, comme pour insister sur ce caractère corellien, les deux premières mesures de Couperin sont la reproduction exacte de celles qui ouvrent le quatrième mouvement de l'œuvre la plus

célèbre, déjà à l'époque, de Corelli : le *Concerto per la notte di Natale* (1).

Nous saisissons ici sur le vif la démarche de la pensée créatrice de Couperin. Les *Folies d'Espagne* sont trop évidemment rebattues ; déjà, en 1682, Visée avait écrit, dans l'*Avertissement* de son livre de guitare : « On n'y trouvera point de *Folies d'Espagne.* Il en court tant de couplets dont tous les concerts retentissent, que je ne pourrais que rebattre les folies des autres ». Inutile donc de faire comme tout le monde. D'ailleurs pourquoi l'Espagne ? Ne sommes-nous pas en France ? Au moment même où il avait introduit l'italianisme en France par le subterfuge de sa sonate en trio la *Pucelle,* attribuée à un Italien, Couperin se moquait déjà de la passion du public pour tout ce qui est étranger. Même lorsqu'il italianise, même lorsqu'il donne à ses sonates des *Nations* des titres étrangers, il se veut avant tout français ; et il réagit ici, comme lorsqu'il exigera, dans l'*Apothéose de Lulli,* que l'on dise *sonade* et *cantade* au lieu de sonate et cantate. Donc, *Folies Françaises ;* mais, tout en innovant, il tient, — prudent comme un campagnard et traditionnel comme un classique — à se relier au passé, en prenant, comme thème de ses Folies franco-italo-espagnoles, une sorte de contresujet du thème universellement connu. Ce regard jeté, à l'heure même de la création novatrice, vers un passé que Couperin aimait et respectait (2), n'est pas seulement caractéristique d'une époque où s'incliner devant ses grands prédécesseurs est un trait de courtoisie en même temps que de discrétion. Il y a là, me semble-t-il, quelque chose de plus personnel, d'assez révélateur d'une sorte de sinuosité d'âme, que l'on retrouverait jusque dans les formules les plus habituelles à Couperin, dans de fréquents retours de la mélodie sur elle-même, comme un regard de regret jeté en arrière. Même dans ses pièces les plus joyeuses — par exemple l'*Ardeur* dans ces *Folies Françaises* — transparaît souvent ce je ne sais quoi de nostalgique : le mode majeur n'est qu'une modulation chez cette âme accordée en mineur.

Mais pourquoi ce mystère enfoui dans le thème, et dont le titre ne fait que suggérer la clef ? C'est là un autre aspect de la personnalité de Couperin : l'amour du secret avait été à la base de la société précieuse, si fermée, et jalouse de son domaine jusqu'à créer une sorte de code du langage qui touchait à la mystification. Le public de la fin du siècle était

(1) *Op. VI, No 8.*
(2) *Il a exprimé dans une préface son attachement à Corelli.*

encore tout imprégné de préciosité. Couperin, lecteur de romans précieux, (l'inventaire de sa bibliothèque (1) l'atteste aussi bien que le titre de sa sonate l'*Astrée*) était naturellement porté vers ces sortes de jeux d'esprit. Certains de ses titres de pièces de clavecin ou de viole, qui nous intriguent, étaient peut-être pour lui ce qu'étaient pour Stendhal ces notes cryptiques dont il s'amusait à parsemer le bas des pages du *Rouge* et de la *Chartreuse :* ce n'est pas assez d'écrire « for the happy few » — Couperin disait : « pour ceux qui ont le goût exquis » : parfois il est amusant d'être seul à se comprendre.

⁂

Ses variations, moins nombreuses que celles de Corelli, d'Anglebert ou Marais, sont aussi moins appliquées et plus libres ; Couperin leur donne d'ailleurs le titre de *couplets,* comme dans un rondeau. On peut à peine dire qu'elles aient un thème ; elles sont plutôt guidées par une série immuable d'enchaînements harmoniques — et annoncent par là le plus haut chef-d'œuvre du genre : les *Variations Goldberg.* Comme elles, et comme la *Follia* de Corelli, elles forment comme un raccourci de toute l'écriture contrapuntique ; car, bien qu'on ne puisse danser les *Folies d'Espagne* sur l'air des *Folies Françaises* — le rythme ternaire est abandonné dans le 7ème et 8ème couplet, et le 9ème compte deux mesures de plus que les autres — le thème reste celui d'une danse, chaconne ou passacaille, à laquelle le contrepoint ne convient pas. D'ailleurs, il s'agit pour Couperin d'épuiser non pas tant les possibilités techniques du clavecin que ses possibilités d'expression humaine ; « J'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend », a-t-il écrit. Et c'est une somme des sentiments que peut suggérer la musique de clavecin qu'il nous offre ici. Seules variations que Couperin ait laissées — le genre était peut-être trop scolaire pour cet esprit vagabond, trop technique pour cet amant de la simplicité ? — les *Folies Françaises* n'en sont pas moins d'une variété et d'une perfection insurpassées.

(1) *V. M. Antoine,* Autour de François Couperin (*Rev. de Musicol., déc.* 1952).

***

Leurs titres aussi suggèrent quelques réflexions : il n'est pas habituel d'en donner à chaque variation. Leur liste (1) évoque quelque itinéraire nouveau sur la carte du Tendre (2) : disciple des luthistes, lecteur, nous l'avons vu, de romans précieux, ainsi que de Desmarets de Saints-Sorlin et de l'archaïsant La Fontaine, Couperin devait aimer à se pencher sur le passé. D'ailleurs, faire d'une suite de pièces une sorte de commentaire en marge d'une histoire galante ou mythologique était assez dans l'esprit précieux : le luthiste Denis Gaultier l'avait fait dans la *Rhétorique des Dieux*. On peut encore voir dans les *Folies Françaises* l'intrigue d'un divertissement, une mascarade où Couperin prolonge la tradition des ballets auxquels avaient pris part son père et ses oncles, un *Carnaval* annonçant celui où Schumann mêlera, de façon plus désordonnée, à la romantique, des figures fictives comme Pierrot et la Coquette à des personnages réels comme Chopin et Paganini.

Sans doute, cette idée de ballet rend compte des couleurs des dominos sous lesquels se masquent les sentiments. Dit-elle tout ? Nous sommes enclins, après Hoffmann, Baudelaire, Rimbaud, René Ghil et d'autres, à penser aux correspondances d'ordre alchimique entre les sons et les couleurs. Est-ce là une idée moderne, ou les siècles précédents se sont-ils déjà penchés sur elle ?

La correspondance, ici, est triple : sentiments, sons et couleurs. Correspondance des sentiments et de la musique ? Voici l'édition de la *Rhétorique des Dieux* de Gaultier ; les pièces en sont écrites encore sur les différents modes utilisés au XVIe siècle, et, en tête de chacune des séries de pièces groupées sur un mode, est représentée une des passions humaines, figurée par une allégorie gravée ; voici les tableaux des caractères assignés à chaque tonalité musicale par M.-A. Charpentier et

(1) *La Virginité sous le domino couleur d'invisible, la Pudeur sous le domino couleur de rose, l'Ardeur sous le domino incarnat, l'Espérance sous le domino vert, la Fidélité sous le domino bleu, la Persévérance sous le domino gris de lin, la Langueur sous le dominot violet, la Coquetterie sous différents dominos, les Vieux galants et les Trésorières surannées sous des dominos pourpres et feuilles mortes, les Coucous bénévoles sous des dominos jaunes, la Jalousie taciturne sous le domino gris de maure, la Frénésie ou le Désespoir sous le domino noir.*

(2) *Et l'on en bouleverse la géographie, si, comme W. Landowska, l'on en change l'ordre en faisant revenir une des variations, vers la fin, comme un refrain moqueur. L'œuvre est encore plcs trahie si, comme M. Inghelbrecht dans sa suite effrontément appelée* les Dominos, *l'on mêle 4 de ces variations à d'autres pièces de Couperin, d'un caractère absolument différent, en orchestrant le tout de la façon la plus aggressive et la plus éloignée de l'esprit profond de cette musique.*

par Rameau (1) ; voici les concertos de Vivaldi intitulés *le Plaisir, l'Inquiétude, le Repos* et *le Soupçon*. Correspondance des sons et des sensations ? voici le P. Mersenne, qui écrit (2) que « le blanc et le noir peuvent représenter les consonances et les dissonances », et qui compare même aux intervalles différentes saveurs : le miel à l'octave, la graisse à la quinte et le sel à la quarte ; et, au XVIIIe siècle, l'idée du *clavecin oculaire* du P. Castel, ces « petits rubans colorés qui se déploient à mesure que les doigts se promènent sur les touches pathétiques d'un piano forte » (3), n'est-elle pas née de la notion d'une correspondance entre les jeux des sons et ceux de la couleur ? (4).

La plupart d'entre nous ressentent sans le savoir de telles associations, subjectives sans doute, mais qui, provoquées par les mêmes démarches mentales, en arrivent à prendre par là une valeur plus générale ; il est curieux de voir, dans un cas au moins, Couperin se rencontrer avec Shakespeare : la *Jalousie Taciturne sous le Dominos Gris de maure* n'évoque-t-elle pas invinciblement le Maure Jaloux, Othello ?

Certaines des correspondances de Couperin sont de simples plaisanteries à la façon de Molière ou de La Fontaine : les *Coucous bénévoles sous les dominos jaunes,* où le chant du coucou apparaît dès les premières notes. D'autres sont plus profondes ; seule y préside une intuition esthétique, que Couperin eût appelée le *goût :* à l'*incarnat* de l'*ardeur* correspondent un rythme alerte, de brusques sauts larges et cavaliers ; au *violet* de la *langueur* une mélodie égale qui ondule faiblement, et laisse deviner une sensualité profonde ; les *différents dominos* de la *coquetterie* sont symbolisés par trois rythmes différents, — Célimène passant d'Acaste à Oronte en n'accordant qu'un instant à Alceste — ; le *noir* de la *frénésie et* du *désespoir* par une page toute noire en effet de doubles-croches, et par des gammes brisées que scandent de stridents pizzicati, évoquant la course hagarde du désespéré ; enfin, l'*Ame-en-Peine,* qui, sans faire partie des *Folies Françaises,* les suit immédiatement, terminant l'*ordre,* et a sans nul doute été placée là avec intention, pour donner une conclusion à l'histoire ; ces modulations douloureuses traduisent-elles la langueur sur cette terre d'une âme vide et abandonnée, après la fin tragique de l'aventure amoureuse ? ou, bien plutôt, au-delà d'une mort

(1) *Signalons sur ce point un remarquable article de P. Maillard,* Tonalité et Transposition (*Revue Musicale, janvier* 1952).
(2) Harmonie Universelle, 1637.
(3) *Diderot,* Lettres à Sophie Volland, *t. III, p.* 291.
(4) Fantasia, *de Walt Disney, en serait un descendant lointain.*

violente amenée par la crise de frénésie, au-delà des folies humaines, l'errance éternelle et mélancolique, dans un demi-oubli encore entrecoupé de soupirs, à travers un autre monde, quelque purgatoire païen ou chrétien, dans la pénombre duquel toutes les couleurs de notre univers se sont dissoutes et évanouies ?

Tableau vivant, ballet, clavecin oculaire, roman d'analyse psychologique — le tout transmué en musique pure : sous leur apparence de croquis désinvoltes, ces douze pièces offrent la somme rapide et étincelantes de l'univers de Couperin. A une époque où beaucoup de ses contemporains ne songeaient pas à chercher dans la musique autre chose qu'elle-même, le génie de cette âme inquiète et toujours en éveil est ici d'avoir senti les réseaux invisibles qui relient le monde de la musique au reste de l'univers sensible et spirituel.

PIERRE CITRON.

L'ORCHESTRE ET L'ORCHESTRATION DES ŒUVRES DE CAMPRA

par

MAURICE BARTHELEMY

Lorsque dix ans après la mort de Lully, Campra fit paraître son *Europe galante* à l'Académie Royale de Musique, il apportait à la renommée de cette institution l'appoint d'un talent original et d'un esprit chercheur. Les innovations de Campra sont sensibles dans toutes les parties de l'opéra français, particulièrement dans l'orchestration qu'il traita avec un soin et une précision remarquables dans un but expressif et musical.

Voyons d'abord quel était l'orchestre dont disposait Campra ; comment était-il composé et quel était le nombre de ses musiciens ? D'après le relevé de 1713, bien connu des musicologues, cet orchestre se présentait ainsi :

Petit chœur : 10 instruments,

Grand chœur : 12 violons, 2 quintes, 2 tailles, 3 hautes-contre, 8 hautbois, flûtes ou bassons, 1 timbalier, le claveciniste et le batteur de mesure ; bref, une quarantaine d'instrumentistes. D'après l'état de 1719 cité par Boindin, le nombre des exécutants a peu varié, mais les noms des musiciens nous sont révélés :

Petit chœur : clavecin : Bertin ; dessus de violon : Favre et Baudy le père ; basses de viole : Baudy l'aîné et Baudy le cadet ; basses de violon : Montéclair et Théobald ; théorbes : Campion et Bernardeau ; flûtes : La Barre et Bernier,

Grand chœur : basses : Le Clerc, Le Cointre, Converset, Campra le cadet, Le Prince, Francœur père, Bins, Paris ; dessus de violon : La Lande, Plessy, Cantin (= Quentin) l'aîné, Rebel fils (surnuméraire), La Barre, Brunet (fait répéter les danses), Moyen, Carasse, Francœur fils, Francœur cadet, Mathieu, Le Blanc, Cantin (= Quentin) cadet, le petit La Lande (surnuméraire) ; bassons : De Barre, Pierre Pont, Chéteville, Hotter cadet, Desjardins ; quintes de violon : Des Voix, Gaudeau ; hautes-contre : Merger, St Denis ; tailles : Joly, Bourgeois ; le batteur de mesure étant J-F. Rebel. Cet ensemble est caractérisé par l'opposition du *grand* et du *petit chœur*. En général, ce dernier, réunissant quelques uns des meilleurs musiciens, accompagne les airs ; tandis que le *grand chœur* intervient pour les ritournelles, les « symphonies » et pour soutenir les grandes masses chorales. Cet orchestre est donc nettement différent de l'orchestre moderne, non seulement par sa disposition, mais aussi, ainsi que l'avait déjà remarqué M. Borrel, par les proportions et par la multiplicité des parties intermédiaires. A l'époque de Campra, celles-ci commencent à être écrites sur une seule portée et, en 1722, Rameau pouvait écrire que : « ces trois instruments (quintes, hautes-contre et tailles) s'accordent de même et ont, par conséquent, une même étendue ».

Tels sont les caractères de l'orchestre auquel Campra confia l'exécution de ses œuvres. Il constitue un instrument souple, mobile qui offre la ressource de grouper les timbres ou de les opposer et ainsi de multiplier les effets de coloris orchestral. Campra va s'en servir en musicien doué d'une brillante imagination et du don de l'invention. Quelques exemples choisis dans ses opéras et classés d'après le nombre des parties d'accompagnement, selon une méthode mise au point autrefois par P.-M. Masson, vont nous le prouver.

L'écriture à deux parties, la plus simple, est extrêmement rare quand la basse-continue en est absente. Elle est, en général, réservée aux divertissements et on trouve souvent ce type d'écriture dans les pièces destinées aux représentations privées comme c'est le cas pour *Vénus, feste galante* (1698) qui, malgré le concours des chœurs de l'Opéra, fut jouée par un effectif instrumental très réduit. Dans le prologue de cette œuvre, l'air de Calliope : « On ne peut le connaître sans en être charmé », est accompagné par les flûtes et les violons. L'association de ces instruments conviendrait donc à l'accompagnement des airs tendres. Dans l'*Alcine* de 1705 (acte I, sc. 4), ces instruments

doublent les voix du chœur : « l'amour comble nos désirs ». Comme la flûte est l'instrument champêtre par excellence, notre compositeur l'utilise dans les scènes pastorales et nous voyons les petites flûtes et les tailles de flûtes rythmer les pas d'un menuet dans *Tancrède* (1702, III, 4). Hors du divertissement l'emploi de telles associations est exceptionnel. Il n'empêche que, dans la même tragédie, Campra unit les flûtes allemandes aux violons pour l'accompagnement du monologue d'Herminie : « Cessez mes yeux, cessez de contraindre vos larmes » (III, 2). Ces instruments donnent à cette élégie ce ton tendre et plaintif dont les accents nouveaux ont frappé les frères Parfaict. Ces derniers ajoutent que cet air est « un morceau achevé tant de la part du poète que du musicien qu'on doit regarder comme l'inventeur du genre ».

Parmi les procédés mis en œuvre par Campra, l'écriture à trois parties est la plus fréquemment employée. Elle ne constitue pas une nouveauté et se présente sous deux aspects selon qu'elle incorpore ou non la basse-continue. Le plus souvent, la basse-continue intervient dans les trios où les dessus sont divisés (violons I et II, b. c ; flûtes I et II, b. c, etc.) C'est ainsi que les violons I et II et la basse-continue accompagnent les airs de basse selon une habitude déjà ancienne dont on trouve des exemples dans les œuvres de Cambert et de Lully. Dans ce cas, aucune intention expressive particulière n'a guidé le compositeur. Il n'en est pas de même pour la formule qui groupe les flûtes, les violons et la basse-continue. Campra se sert admirablement de cette association dans une de ses plus belles œuvres : *Alcine,* pour peindre, par des syncopes et des contre-temps, les soupirs et les plaintes de son héros Athlant (II, 1). Cette page très suggestive est pleine d'intentions pittoresques et de nouveauté, même si elle apparaît un peu comme une réplique des fameux « murmures de la forêt » de *Tancrède* (III, 3). Dans cet opéra, les violons s'ajoutent aux flûtes divisées, mais sans la basse-continue. Par contre, lorsque les hautbois remplacent les flûtes, l'expression devient moins mélancolique et moins douce pour gagner en force et en éclat. Dans *Tancrède* (I 2), le duo de la vengeance chanté par Argen et Isménor sera donc accompagné vigoureusement par ces instruments.

Faut-il classer le « trio de hautbois » (hautbois I et II avec les bassons) dans cette première catégorie ? On pourrait en douter, car, dans ce cas, la réalisation de la basse-continue ne paraît pas toujours nécessaire ni expressément indiquée par le compositeur. Cette association, déjà utilisée par Lully, est fort en vogue vers 1700, à une époque

où le goût pour les divertissements champêtres ne cesse de grandir. Il n'est donc pas de scènes pastorales ou plus généralement de divertissements où le « trio de hautbois » n'intervienne. Il anime, par exemple, d'accents joyeux le prologue bucolique d'*Aréthuse* et il est évident que son emploi sera très étendu dans les opéra-ballets dont l'action se passe souvent dans des décors de pastorale.

L'écriture à trois parties sans la basse-continue est beaucoup plus rare, bien que Campra semble l'utiliser plus fréquemment que ses contemporains. Dans la majorité des cas, ce dispositif est caractérisé par la division des « dessus ». Les flûtes I et II associées aux violons accompagnent l'air de Pallas du prologue de *Vénus, feste galante* et l'air d'Electre d'*Idoménée* (1712, III, 6). Un exemple des *Festes vénitiennes* (1710, *L'Opéra,* air de Flore) montre combien cet accompagnement plein de souplesse et de grâce convient pour les airs brillants et les « ariettes » d'une conception proche du style de la cantate.

Mais la réunion de trois instruments différents est plus intéressante et plus originale. Campra joint aux flûtes les trompettes et les violons dans l'air de la Gloire d'*Alcine* (prologue) pour lui conférer un accent tantôt éclatant, tantôt doux. Dans *Hippodamie* (1708, prologue), une de ses œuvres où il essaye de revenir à une grande simplicité de moyens, Campra écrit un curieux rigaudon dans lequel sur une note tenue par les violons, les hautbois et les flûtes jouent un air gai et léger. Ce procédé, qui lui permet sans doute d'imiter les musettes, semble lui plaire, puisque dans *Télèphe* (1713, I, 4), il confie la mélodie gracieuse de l'air des bergères aux hautbois et aux basses de violon avec, pour soutien, une longue tenue des bassons. C'est donc encore par le truchement de l'écriture en trio que notre musicien cherche à exprimer les joies paisibles de la vie pastorale.

Des intentions expressives ne paraissent pas toujours liées à l'emploi de l'écriture à quatre parties, surtout lorsqu'elle se présente sous ces formes :

1. violons, hautes-contre, tailles, basses.
2. violons I et II, les parties, les basses.

Cette dernière distribution est fréquente ; la réunion des parties intermédiaires en une seule la favorise certainement. Il n'est pas rare de voir le compositeur supprimer les parties intermédiaires et la combinaison des flûtes I et II, des violons et de la basse-continue, par exemple, est d'un usage constant. Cette association susceptible de con-

venir à des expressions diverses est souvent utilisée par Campra vers les années 1708-1712, tantôt pour une scène très dramatique dans *Hippodamie* (III, 5), tantôt pour accompagner le monologue d'Electre : « Que mes plaisirs sont doux » dans *Idoménée* (III, 5).

La réunion, plus recherchée, de quatre groupes d'instruments différents est employée dans un but expressif très précis. Choisissons dans *Les Ages* (1718, *la vieillesse ou l'amour joué,* 2) l'air de Silvanire : « Jardins fleuris qu'arrosent cent fontaines » dont le charme mélodique d'une grâce parfaite doit beaucoup au style de la cantate. Pour accentuer le ton à la fois touchant et agreste, ému et enjoué de cet air, Campra fait appel aux petites flûtes, aux flûtes allemandes, aux violons et au clavecin. Pour un motif semblable, il avait employé les flûtes allemandes, les violons, les basses de violon et le clavecin dans l'air de Thétis d'*Aréthuse (la Mer, 3* « Tout s'embellit en ce séjour »). On trouverait encore une utilisation très suggestive de l'écriture à quatre parties dans *Les noces de Vénus* (1740). Dans cette dernière œuvre profane de Campra, l'air de Vénus (I, 3) : « Ruisseau, votre murmure excite les oiseaux », est accompagné par les flûtes, les violons, les violoncelles et les basses jouant en pizzicati. Toutes les expressions de la sérénité et de la paix qui émanent de la contemplation des bois, des ruisseaux, des beautés de la nature sont, très souvent, rendues par ce procédé. Presque toujours, la joie y est mêlée et devient d'autant plus sensible que le choix des instruments la rend éclatante et animée, comme le prouve la fanfare d'*Achille et Déidamie* (1735, V, 2, trompettes doublées par les hautbois, violons, timbales, basse-continue).

Il est plus difficile d'attacher — du moins pour l'opéra de Campra — une fonction expressive à l'écriture à cinq parties qui, à l'époque, englobe l'orchestre entier. Autrefois composée de dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses, elle se modifie et les instruments vont se répartir de cette façon : violons I, violons II, hautes-contre, tailles et basses. La sonorité de cet orchestre est moins compacte que précédemment et l'importance accordée aux violons la rend plus chantante. Cette disposition sert particulièrement à l'accompagnement des chœurs à cinq voix d'une ordonnance souvent majestueuse et grandiose. D'autre part, il est plutôt rare de voir ce dispositif emprunter des formes plus originales, sauf dans le cas précis où le compositeur veut accentuer le caractère brillant de certains airs. Il en est ainsi pour l'air d'un « Suivant de la Gloire » dans *Alcine* (prologue : « Au bruit éclatant des trompettes »)

accompagné par les trompettes, les violons I et II, les timbales et la basse-continue et pour l'« ariette » de *Camille* (1717, I, 5, « Venez, jeunes bergères ») où l'on trouve, à côté des violons, les hautbois I et II, les bassons et la basse-continue.

On remarquera que dans les associations instrumentales les plus recherchées, tant à cinq qu'à quatre voix, notre compositeur multiplie les « dessus » et les basses. Voyons dans ce parti pris une règle valable aussi bien pour l'exécution que pour la composition. Laugier nous apprend en effet qu'il faut que « les parties principales, telles que le dessus et la basse, dominent davantage ; que les parties accessoires telles que la haute-contre et la taille soient moins ressenties » et qu'enfin, « on ne peut trop recommander de fournir les basses plus que tout le reste, parce qu'elles sont le fondement de l'harmonie et à cause de la nature du son grave qui est toujours le moins perçant ».

Le caractère expressif de l'accompagnement orchestral dépend aussi, dans une large mesure, de l'emploi des procédés du doublement ou de la division. Le premier était déjà fort utilisé par Lully, mais Campra exploite des associations nouvelles. A côté des doublements traditionnels des violons avec les flûtes, des hautbois avec les trompettes, nous trouverons des cors et des violons dans le divertissement de *La Feste de l'Isle Adam* en 1722, et dans *Achille et Déidamie* (II, 4, marche et passepied 2). Pour exprimer par les sons le sens de certains vers ou de certains passages très poétiques, Campra fait preuve d'originalité. Dans *Hippodamie* il fait appel au groupement suivant : 1 flûte+2 violons ; 1 hautbois+2 violons ; basse-continue+1 basson, qui donne à l'air de Pélops : « Dieux des bois, dieux des eaux » (II, 2) un pouvoir très évocateur. Dans l'œuvre de Campra, la plupart des « dessus » sont doublés dans l'accompagnement des « airs de vitesse ». Il en est un exemple typique dans les *Festes vénitiennes* (prologue, air de la Folie).

Nous avons vu, d'autre part, que la division était devenue d'un usage courant, du moins pour les parties supérieures. Dans chaque cas, la division renforce le sens du discours musical.

Le souci de variété dont fait preuve Campra dans son orchestration est encore confirmé par son adresse à opposer ou à faire dialoguer les parties instrumentales. Certes, l'opposition existe en fait dans l'orchestre lui-même, entre le *petit* et le *grand chœur ;* mais Lully déjà ne s'en tenait pas à cette seule possibilité. Il avait l'habitude d'opposer le « trio de hautbois » à l'orchestre : « recette »excellente selon Ancelet qui con-

sidère que : « les hautbois et les bassons, par le même endroit, seront d'une grande ressource à celui qui compose ; il doit employer dans son tableau, quand il est bien dessiné, la différence des sons que l'on peut comparer à la diversité des couleurs ». Campra reprend ce procédé, mais le goût de l'alternance et de l'antithèse qui est profond chez lui, se manifestera encore par la mise en œuvre des dispositifs suivants :

tutti/flûtes I et II, tutti/flûtes I et II, etc.

pour l'air des Ombres heureuses dans *Aréthuse (Les Enfers, 4),*

flûtes allemandes hautbois seul violons	tutti

pour le duo et le chœur « Venez jeunes zéphirs » d'*Alcine* (I, 4),

petites flûtes I et II violons	hautbois I et II bassons

pour une marche champêtre dans *Camille* (I, 5).

De même, la richesse d'invention, la souplesse de l'écriture polyphonique de Campra apparaîtront encore dans l'art étonnant avec lequel il fait dialoguer les parties instrumentales. Ouvrons la partition d'*Idoménée* et nous y trouverons tantôt les violons et les flûtes (divisées) qui s'enlacent en de souples arabesques mélodiques (III, 6, Electre : « Venez répondre à nos désirs »), tantôt des violons et des trompettes qui clament la joie (V, 3, une Crétoise : « Trompettes, annoncez la gloire d'un empire naissant »), tantôt encore des bassons et des violons qui imitent les éléments déchaînés (II, 2, Neptune : « Vents orageux »). Souvent, la clarté de l'orchestration devient telle que la voix des « dessus » surmontera facilement l'ensemble des instruments pour conférer une grande sérénité à l'invocation d'Idoménée (IV, 5, «O Neptune»).

Tous ces exemples prouvent que Campra a su utiliser au maximum les possibilités de l'orchestre de l'Académie Royale de Musique. Il a eu pour souci évident d'éclairer et de fortifier l'expression tout en allégeant l'appareil instrumental. Il s'est livré aux recherches de groupements et de contrastes avec un délice et surtout une sensualité qui est un trait caractéristique de son art. Mais cette sensualité et cet attrait pour les sonorités nouvelles sont tempérés chez lui par une sensibilité musicale très raffinée, à la fois subtile et franche. Certes, Campra n'innove pas toujours, mais il a su donner à tous les procédés employés un accent original, inédit, d'une saveur et d'une poésie pénétrante.

Avant Montéclair, avant Rameau, il a créé de nouveaux dispositifs d'accompagnement mis en œuvre également par Destouches et Mouret et qui deviendront vite conventionnels sous la plume des musiciens secondaires. Jusqu'à un certain point, les nuances multiples introduites par ces procédés ne correspondent pas toujours à des nécessités purement théâtrales qui exigent des contrastes frappants et des oppositions bien tranchées ; mais elles correspondent à la volonté des musiciens et des esthéticiens de peindre la nature et d'exprimer les sentiments. Et il faut bien avouer que la « tragédie en musique » de jour en jour plus galante qu'héroïque et surtout que l'opéra-ballet, alors dans toute sa nouveauté, ont acquis, par l'utilisation de ces procédés, un charme musical et une grâce poétique encore sensibles de nos jours.

Maurice BARTHELEMY.

NOTES SUR L'ORCHESTRATION DE L'OPÉRA JEPHTE DE MONTECLAIR (1733) ET DE LA SYMPHONIE DES ÉLÉMENTS DE J. F. REBEL (1737)

par

E. BORREL

Les chefs d'orchestre actuels, habitués à la partition-type de la Tétralogie, avec son imposante superposition d'au moins une trentaine de portées (depuis on a fait plus Kolossal tant en Allemagne qu'en Amérique !) sont tout disposés à regarder avec commisération les anciens opéras dont la lecture leur semble aussi facile que celle d'une simple leçon d'harmonie.

Pour les tirer de leur erreur il suffit de les renvoyer à l'exégèse [1] — magistralement détaillée par Rameau —, du célèbre récit de l'*Armide* de Lully : *Enfin, il est en mon pouvoir* (à la fin du deuxième acte), qui ne comporte que deux portées, la voix et la basse chiffrée. L'analyse du maître de Dijon montre tout le parti qu'un artiste du XVIIe siècle pouvait tirer d'éléments aussi simples. A cette époque en effet, loin de tout marquer comme on le fait aujourd'hui, on se contentait de notations abrégées : la basse chiffrée, sténographie de l'harmonie ; les signes d'agrément, sténographie du belcanto ; la partition gravée elle-même, maquette sténographie que les copistes compositeurs (Lalouette, Cousser, Collasse, etc.) décoraient en écrivant les parties d'orchestre d'ins-

(1) Dans *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) et dans le *Code de musique pratique* (1760). Reproduit dans mon *Interprétation de la musique française de Lully à Rameau.*

truments à cordes ou à vent non mentionnés sur l'imprimé. Les nuances, les rallentandos, etc., ne sont presque jamais indiqués. Car, — Rameau le dit expressément —, on se fiait au sens musical des interprètes, ce qui était d'autant plus facile que la pièce était généralement dirigée par l'auteur ou un de ses amis ; au cours des nombreuses répétitions on avait la possibilité de dresser à fond les exécutants.

Aujourd'hui, quand on veut ressuciter une de ces anciennes œuvres, il faut avant tout déchiffrer les hiéroglyphes de la partition et en sonder les mystères. Pour prendre un exemple concret, ouvrons *Jephté* dans sa rédaction définitive (3ème édition : 1733). Dès le premier coup d'œil se posent à nous des interrogations auxquelles la réponse était facile pour les gens du XVIII[e] siècle, guidés par des usages communément admis, mais maintenant totalement oubliés : l'ouverture, bien lullyste, présente les quatre portées réglementaires, d'abord une clé de sol première ligne, suivant l'usage français ; il s'agit évidemment ici des violons. Viennent ensuite deux portées en clé d'ut première ligne. On est tenté de croire qu'elles appartiennent à deux autres parties de violon (disposition assez fréquente à cette époque) car elles ne descendent guère, — on sait que les violonistes n'aimaient pas se servir du *bourdon* (quatrième corde). Mais méfions-nous, car plus loin il est question des altos, dénommés *parties* à cette époque, et on rencontre le fa et le ré grave de cet instrument que les violons ne peuvent fournir. D'autre part la partition ne nous renseigne pas sur l'emploi des instruments à vent.

Pour lever ces doutes nous possédons des parties d'orchestre manuscrites (malheureusement incomplètes) provenant du fonds du fameux marquis de la Salle ; elles montrent que la portée en clé de sol était jouée par tous les violons, les flûtes et les hautbois à l'unisson. Quant aux deux clés d'ut, elles représentent, l'une, la haute-contre, l'autre, la taille de violon, autrement dit les altos, probablement de « diapason » un peu différent. Mais ceci pose un nouveau problème : quel était l'effectif de l'orchestre ?

Faute d'états nominatifs, comme il en existe à partir de 1752, on est obligé de compulser les matériels d'orchestre contemporains pour se rendre compte du nombre d'exécutants affectés à chaque partie (leurs noms sont généralement écrits en tête). Le matériel complet de *Jephté* est perdu, mais on reste très près de la vérité en consultant celui d'*Achille et Déidamie* (1735) de Campra. Voici les indications qu'il four-

nit : 8 premiers violon, 8 seconds, 3 hautes-contre, 3 tailles (1), 4 instrumentistes jouant la basse continue (qui soutient tous les récitatifs = ce que l'on a appelé plus tard *basses du petit chœur),* 8 basses de violon (on ne distingue pas les contrebasses (2) des violoncelles), 5 flûtistes, 5 bassonistes, trompettistes, timbalier, corniste. Les parties de 1er et 2d hautbois, de petite flûte, de musette sont perdues. On arrive à cette constatation, assez extraordinaire pour nous, que les *Parties* (haute-contre et taille : 6 exécutants en tout) doivent faire équilibre à plus d'une vingtaine de violons, flûtes et hautbois, et à plus d'une quinzaine de basses et bassons. La sonorité résultante est certainement très différente de celle qu'on obtient avec la distribution de notre orchestre actuel. Il n'en faut pas moins rappeler que normalement le quatuor comprend les 1ers et 2ds violons (3), les *Parties* (altos) et les basses, et qu'alors la disproportion des forces est beaucoup moindre.

La première scène du prologue comporte un chœur à quatre voix, — avec, par endroits, division des soprani, — accompagné par l'orchestre, puis un récit de basse. La scène II comprend des danses, rigaudon, menuet, avec l'alternance classique du trio des hautbois et bassons qui s'oppose au quatuor à cordes : rien de bien intéressant jusqu'ici à notre point de vue. Mais voici une « douce symphonie » à trois voix ; elle est ainsi instrumentée : 1ers violons et 1ères flûtes à l'unisson, 2ds violons et 2des flûtes à l'unisson, la basse étant faite par les altos et les bassons à l'unisson, sans basse continue.

Après le trio d'Apollon, Polymnie et Terpsichore, la douce symphonie s'orchestre à quatre parties : toutes les flûtes, 1ers, 2ds violons et altos (sans basse continue).

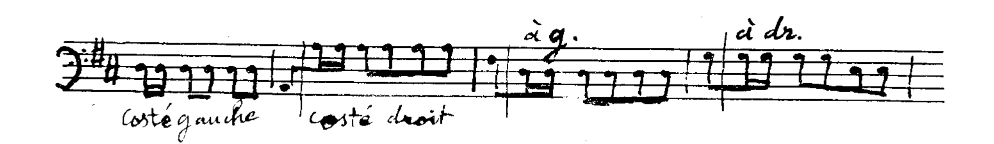
A la scène IV, la Vérité chante, soutenue seulement par deux parties de flûtes et une de violons. Un petit chœur à deux soprani est ainsi accompagné : les deux parties de violon doublent les soprani, les flûtes ont une partie séparée ; la basse est faite par les altos, presque toujours dans l'aigu, ce qui donne une grande légèreté à l'ensemble.

(1) *Ces chiffres coïncident avec ceux que fournissent Laborde pour* 1713 (7 parties), *Boindin en* 1719 (6 parties) *le* Calendrier historique des spectacles *en* 1751 (6 parties). *Entre ces dates le nombre total des musiciens a peu varié :* 48, 43, 47. *Cet effacement des parties intermédiaires paraît être caractéristique de l'orchestration française au XVIIIe siècle.*

(2) *Précisément introduites par Montéclair à l'Opéra. Au début il n'y en avait qu'une, et on ne la jouait que le vendredi.*

(3) *Régulièrement doublés par les* 1ères *et* 2des *flûtes, les* 1ers *et* 2ds *hautbois.*

Un peu plus loin le quatuor est de nouveau en jeu et voici ce qu'on trouve sur la partie de basse :



Enigme à essayer de résoudre (1) ; ces indications reviennent plusieurs fois au cours de la partition : un peu plus loin les basses sont écrites sur deux portées, la supérieure porte la mention *costé droit*, l'inférieure *costé gauche*. Acte II, scène VI, lors d'une division des basses, la partie aigüe est attribuée au côté droit, la partie grave au côté gauche, alors que dans le même cas, acte IV, scène VII, l'aigu est assigné au côté gauche, le grave au côté droit. L'introduction de l'Acte III est écrite à deux parties seulement, l'une : *basses et bassons du costé droit*, l'autre : *basses et accompagnement du costé gauche ;* cette dernière partie est chiffrée ; le clavecin se trouvait donc de ce côté, sans bassons, ce que semble confirmer un chœur à la fin du même acte, où les basses et bassons du côté droit alternent avec les basses du côté gauche. Et on ne sait où se trouve la contrebasse (2).

Au premier acte, on observe une division des altos et des seconds violons, scène I, mesures 13-14. Scène III, le récit accompagné de Jephté (basse) comporte uniquement deux parties de flûtes, les basses et le continuo. Plus loin, au dialogue de Jephté et de Phinée (basse et baryton), on rencontre une disposition italienne devant laquelle on reculerait aujourd'hui : le dùo est soutenu par tous les violons à l'unisson, les altos et les basses à l'octave, formant une seconde partie, et le continuo.

Avec la *Marche des Guerriers,* scène IV, un nouvel instrument fait son apparition, la trompette, — avec ses inséparables « tymballes » ; peu après, un court chœur *à cappella* fait diversion.

(1) *On sait que le chœur, sur la scène, se divisait en deux groupes : celui du côté du roi et celui du côté de la reine.*

(2) *La partition des* Festes de l'Eté *de Montéclair* (1716) *fournit un élément d'appréciation qui laisse dans le doute : à plusieurs reprises les basses sont divisées en trois groupes :* 1o *basses de violon du côté droit ;* 2o *basses de violon du côté gauche ;* 3o *Contrebasse, bassons et basses d'accompagnement, — ce qui ne donne aucune certitude pour* Jephté.

Le succès du célèbre ensemble des *Trembleurs* (dans l'*Isis* de Lully) a entraîné l'usage des sons ondulants quand le mot *trembler* se présente dans le texte. Ici, à propos du chœur, *Tout tremble devant le Seigneur,* morceau fameux dans son temps, toutes les parties d'orchestre sont surmontées de la ligne sinueuse qui indique ce genre de louré ;



L'approche de l'arche d'alliance est annoncée par une trompette seule et les timbales. Le troisième air des guerriers est ainsi orchestré : trompettes, violons, hautbois, bassons, basses, timbales ; le chœur final de la scène V est accompagné par les trompettes et les violons.

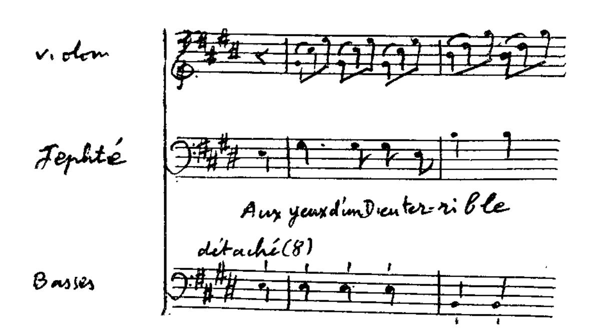
A la fin de l'acte, avant le serment, tous les violons et les altos déchaînent un ouragan de doubles croches, alors que le serment lui-même est ponctué, sur la première blanche de chaque mesure, de grands accords, — qui rappellent ceux de l'air *Sans troubler le repos du ténébreux Empire* des *Fêtes Vénitiennes* de Campra.

Au troisième Acte, la scène V présente un récit de 8 mesures ainsi orchestré, à quatre parties : 1° Petit dessus et hautes-contre de flûte à bec, violons (à l'unisson) ; 2° Parties ; 3° Bassons ; 4° Basses de violon. A la scène VI, c'est un ensemble (1) à cinq voix : 1° Violons et petits dessus de flûte ; 2° Haute contre de flûte ; 3° Parties ; 4° Bassons 5° Basses.

Plus loin, une habitante de Maspha (Soprano) est accompagnée par les altos seuls, dans l'aigu, qui forment la basse du continuo.

La scène IV de l'acte III donne un des plus anciens exemples de formules d'accompagnement qui ne tarderont pas à devenir banales :

(1) *Qui sera repris dans le Tambourin suivant.*



Ceci montre que le slogan : Jouez sec, comme dans la musique ancienne, *est faux ; la plupart des exécutions actuelles d'œuvres du XVIIIe siècles sont déparées par le détaché continuel des cordes, qui devraient au contraire chanter leur partie.*

Scène V, l'air de soprano est accompagné par les violons et les parties, sans basse continue ; puis par les mêmes et la basse continue qui jouent à l'octave. La disposition est curieuse ; elle sera reprise ultérieurement pour soutenir un duo :



Huit mesures de timbales et bassons, trompettes et hautbois, à deux parties seulement, introduisent la scène VI avec l'arrangement suivant à cinq voix : 1° Trompettes et hautbois ; 2° Tous les violons ; 3° Parties ; 4° Timbales ; 5° Basses et bassons. L'air de Phinée est accompagné par les premiers et seconds violons et les bassons.

L'ensemble *Pour le Vainqueur* est le plus imposant de la partition ; il comporte un double-chœur, trompettes et hautbois, 1ers et 2ds violons (sur la même portée), parties, basses et timbales sur la même portée : en tout 12 portées.

A constater l'engouement suscité dans le public par beaucoup de chaconnes anciennes, il faut supposer que la variété de l'orchestration, les oppositions de nuances, la perfection de l'exécution leur donnaient un éclat qui nous échappe aujourd'hui. Voici les indications que porte la partition (1) ; elles font regretter la perte du matériel d'orchestre qui devait donner des indications précieuses :

4ème variation : Hautbois à 2 parties avec basses du côté droit et basson.
5ème » : Tutti.
8ème » : Doux.
9ème » : En majeur. Tutti avec trompette.
10ème » : Tenues de trompette au-dessus des violons.
11ème » : Trompettes et timbales seules, alternant avec le quatuor.
12ème » : En mineur. Doux : quatuor seul.
13ème » : Fort pointé, les hautsbois et bassons alternent avec le tutti.
14ème » : Les premiers violons seuls chantent le mélos, scandé par de brusques accords sur le premier temps.
15ème » : En majeur. La même que la 9ème.

La scène I de l'acte IV débute par le dispositif suivant à 4 voix : 1° Flûtes à bec ; 2° Flûte traversière ; 3° Iphise (soprano) ; 4° Violons et parties à l'unisson. (Pas de continuo). Il faut remarquer la coexistence des deux genres de flûte. (Mais l'orchestration à six voix du même passage dans la première rédaction (1732) ne devait pas manquer de charme : 1° Petit dessus de flûte à bec; 2° Haute-contre de flûte à bec; 3° et 4° Taille et quinte de flûte à bec ; 5° Iphise ; 6° Basses de flûte à bec. Il est clair

(1) Noter qu'on trouve ,dans le matériel d'orchestre de ces anciennes chaconnes écrites sur la partition avec deux portées seulement (dessus et basses) les parties intégrales de haute-contre et de taille.

que d'une année à l'autre, la flûte à bec avait perdu beaucoup de terrain !)

A la *Marche des Bergers* de la scène IV, les hautbois, les musettes, — très employées à cette époque, — et les bassons précèdent le défilé sur le théâtre. La première Pastourelle comprend deux parties de musette avec les bassons seuls ; dans la seconde Musette, les hautbois renforcent les musettes. Une bergère alterne avec le chœur, accompagnée par les petites flûtes, hautbois et 1ers violons à l'unisson, 2ds violons et altos à l'unisson, dont la partie chiffrée forme la basse du continuo. Une imitation d'oiseaux est réalisée par deux petites flûtes, hautbois, 1ers et 2ds violons, altos.

Scène VII, aux mots : *Apprends que pour sentir une fatale flame* le quatuor est divisé en huit parties. L'entr'acte commence à 3 voix : 1ers violons, hautes-contre, basses et bassons du costé droit, disposition reprise après quelques mesures de tutti, les hautbois cette fois s'unissant aux violons.

A la scène IV de l'Acte V, on observe au duo une orchestration déjà rencontrée :



Selon une vieille coutume, un « Bruit de Guerre » est confié au quatuor, — et non à la trompette, — avec le rythme dactylique d'usage; puis un chœur de prêtres (ténors, barytons, basses) est bizarrement accompagné par deux parties de flûtes et la basse continue.

Les flûtes jouent un grand rôle dans cette fin d'acte : on les retrouve,

avec les 1ers violons formant basse et le clavecin, dans le récitatif d'Iphise : *Je Meurs, mon sort est trop heureux,* et dans la scène de Phinée, après le tonnerre, aux mots *Quel bonheur,* etc., soutenus par les basses du costé droit. Enfin, il faut signaler un moyen technique nouveau à l'époque, et qui a dû faire beaucoup d'effet : c'est l'arpègement rapide d'accords de 3 et 4 notes aux premiers violons pendant seize mesures.

Voilà où on en était au point de vue dramatique, en 1733. Cette même année, Rameau va inaugurer sa carrière de compositeur de théâtre avec *Hyppolite et Aricie* et développer et perfectionner tous les éléments que ses prédécesseurs ont mis à sa disposition.



De même que la composition de l'orchestre de concert a été en retard sur celle de l'opéra pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle, de même l'instrumentation de la symphonie, bien moins hardie que celle de la scène lyrique, s'est contentée pendant longtemps du quatuor et de deux hautbois, généralement *ad libitum.*

Toutefois, l'œuvre curieuse de Rebel père, *les Elemens* (1737) manifeste des tendances intéressantes, dont on n'a pas su tirer parti. Cette « Symphonie nouvelle » est à vrai dire un véritable poème symphonique qui s'applique, à décrire la Terre, l'Eau, l'Air, le Feu. Voici le dessein de l'auteur :

« L'Introduction à cette Simphonie étoit naturelle ; C'estoit Le cahos même, cette confusion qui regnoit entre les Elemens avant L'instant où, assujettis à des loix invariables ils ont pris la place qui leur est prescrite par L'ordre de la Nature.

« Pour désigner, dans cette confusion, chaque Element en particulier, je me suis asservi aux conventions les plus reçües [1]. La basse exprime la terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses ; les Flûtes par des traits de chant qui montent et qui descendent imitent le cours et le murmure de L'eau ; L'air est peint par des tenües suivies de petites cadences que forment les petites flûtes ; Enfin les violons par des traits vifs et brillans représentent l'activité du feu.

« J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Elemens celle de la confusion de L'harmonie. J'ay hazardé de faire entendre

(1) *Cf. :* Un paradoxe musical, *par E. Borrel, in* Mélanges offerts à M. L. de la Laurencie, *Paris,* 1933.

dabord tous les sons mêlés ensemble, ou plutost toutes les notes de l'Octave réunis dans un seul son. »

Et voici le début de la partition, intitulé *Le Cahos,* et son curieux dispositif :



Ce prologue se divise en 7 compartiments numérotés, au cours desquels les Elemens s'exposent alternativement et de plus en plus longuement. Le « Debrouillement du *Cahos* » a lieu au dernier compartiment et affirme le ton de Ré majeur. Voici un fragment du deuxième compartiment qui donnera une idée de l'agencement de ce singulier portique musical :



Conformément au solfège du temps, le point ne doit avoir que la valeur d'une double croche.

Au cours du cinquième compartiment les bassons non encore signalés, font une partie séparée avec la nuance *Doux*.

Un *Air pour l'Amour,* assez déplacé, semble-t-il, dans ce désordre, est orchestré pour une flûte, 1ers et 2ds violons.

Voici maintenant les morceaux qui représentent les Elemens : 1° La Terre : Flûtes, Violons et Basse continue. 2° Le Feu : c'est une Chaconne en Ré majeur, dont, selon l'usage, sont seuls écrits le dessus et la basse, qui, au mineur, se divise en deux parties. 3° L'Air : il est exprimé d'abord par un *Ramage* — confié aux 1ers Violons et petites flûtes et aux 2ds violons, sans continuo (1), — puis par des *Rossignols,* gazouillés par flûtes allemandes (2), violons, et basse continue très aigüe en clé d'ut première (altos ?), — enfin par une *Loure :* violons, cors de chasse, basse continue. 4° L'Eau : tambourin à deux voix (hautbois et bassons) ; au *da capo* les violons se joignent aux hautbois ; le second tambourin comprend une partie de violon très doux, les bassons et la basse continue.

Pour terminer, une *Sicilienne* pour 1ers et 2ds dessus, bassons et basse continue, et un *Caprice* (3) écrit à deux voix ; la basse se dédouble souvent, et par endroits une distinction est faite entre les hautbois et les violons, ce qui fait par instants une écriture à trois parties. Mais, comme beaucoup de « Simphonies » d'opéra, gravées à deux parties et exécutées à quatre, ce Caprice devait être plus riche qu'il ne paraît d'abord, car une note finale laisse entrevoir certaines possibilitées : « On pourra si l'on veut transposer à l'octave ce qui sera trop bas, pour la flûte, dans le cours de la Chaconne ; Et au Caprice y mètre quelque pose quand les basses joüe la même chose. »

Nous sommes bien en plein XVIIIe siècle ; l'interprète doit collaborer avec l'auteur. Ce ballet, donné à l'Opéra, a été apprécié par un public habitué aux splendeurs de la tragédie lyrique. L'écriture schématique de la partition gravée était certainement étoffée par des parties intermédiaires et des instruments à vent dont elle ne porte pas trace (p. ex. la flûte de la Chaconne). Le dédoublement des basses doit avoir une signification. En tout cela la disparition des matériels d'orchestre, qui auraient résolu ces problèmes d'exécution, est irréparable. ,

(1) *Cf. avec les Oiseaux de Jephté (Acte IV, scène III).*
(2) Sic. *En l'absence d'un matériel d'orchestre, il est impossible de savoir s'il y en avait une ou plusieurs...*
(3) *Bach a utilisé ce titre ; p. ex. dans les* Partites.

*
**

Au point de vue qui nous intéresse ici, Montéclair est le chaînon reliant à Rameau l'ancien opéra français, — Campra, Destouches. Bien que l'auteur de Jephté ne répudie pas le vieux système qui assigne à un air ou à un arioso la même orchestration du commencement à la fin, il s'avère comme un novateur par son souci constant de varier ses timbres d'une scène à l'autre ; il les mélange et les dose de manière à intéresser constamment l'oreille de l'auditeur. On remarquera l'adresse avec laquelle il emploie la flûte, instrument ressassé par tous ses prédécesseurs et contemporains, dans des combinaisons ingénieuses ; il use avec bonheur de sonorités aigües, — petites flûtes, flûtes, altos ou même violons formant la basse : ce que J. J. Rousseau appellera plus tard *le violon en basse,* — pour soutenir les sopranos ou obtenir des effets imitatifs. Dans la chaconne il fait intervenir une trompette à la manière de Haendel. Mais c'est un vieillard, Rebel le père, qui dans son prologue, en alternant les fragments des thèmes des Elémens et en faisant chanter le basson, annonce l'orchestre dialogué de Haydn.

E. BORREL.

LA TECHNIQUE VIOLONISTIQUE DE JEAN-MARIE LECLAIR

par

MICHELINE LEMOINE

Jean Marie Leclair est le plus illustre violoniste compositeur de l'école française du XVIIIe siècle. La qualité de son talent créateur et la maîtrise instrumentale dont il témoigne rendent passionnante l'étude de son œuvre pour violon, étagée en 15 opus écrits entre 1723 et 1753.

Sa technique est composée d'éléments divers et complexes. Ils constituent le matériel d'exécution d'une œuvre dont les caractères primordiaux sont la réserve, la noblesse, le charme sans mièvrerie, l'éclat sans ostentation. C'est un art de synthèse d'où est exclu tout pédantisme démonstrateur. La perfection de son accomplissement n'apparaît pas de prime abord. Lorsqu'elle se dégage, on éprouve un sentiment analogue à celui que provoque la vue des esquisses de détail, groupées autour d'un tableau de maître : elles aident à juger de la qualité de l'ensemble et du génie constructif qui a présidé à l'organisation de la composition.

Le but de cet article est donc de parvenir à la connaissance de l'œuvre et à la définition du style par l'examen des procédés techniques employés.

Le traitement de l'instrument se révèle particulièrement heureux dans l'emploi de l'archet et dans l'utilisation de la double corde. L'essentiel de cette étude leur sera consacré. Viendront ensuite les accords, les bariolages et les pédales, les positions et les doigtés, enfin, l'ornementation.

L'archet.

Jean Marie Leclair possèdait certainement une technique d'archet hors de pair, ses œuvres en témoignent. Les caractéristiques de cette technique sont la netteté, l'élégance, l'esprit, mis au service d'une fertilité et d'une variété d'invention inépuisables.

La notation est merveilleusement claire, tout en laissant une assez grande latitude à l'initiative et au goût de l'interprète. Celui-ci doit rectifier, en réunissant, par exemple, deux coups d'archet en un seul, l'établissement d'un sens qui l'amènerait « à l'envers » dans une cadence de phrase. Il doit également compenser de lui-même le déséquilibre causé par la sucession d'un coup d'archet long et d'une valeur brève. Leclair n'emploie pas les signes poussé et tiré. Il est totalement libéré de la servitude du tiré sur les premiers temps, qui semblent, au contraire, devoir être poussés sur certains fragments de thèmes. (Voir 5ème Concerto opus X, mesure 7 du 1er solo).

Le caractère du morceau commande évidemment le choix des coups d'archerts employés. Ils sont rarement réduits à un seul type par morceau. Plus souvent, nous y trouvons un coup d'archet type et ses dérivés. Enfin, se livrant à sa fantaisie créatrice, Leclair les mélange tous. (Voir premier mouvement du 5ème Concerto opus X).

A. LES COUPS D'ARCHET FONDAMENTAUX.

1. Les tenues ou sons filés.

On en rencontre peu. Citons cependant, 1er mouvement, sonate 4, opus II, une tenue de 7 temps, dans un tempo lent, sur une tierce doublement trillée, ce qui augmente la difficulté d'émission, donc de la tenue ; et sonate 5, opus IX, allegro ma non troppo, une tenue en doubles-cordes durant 11 temps.

Leclair maîtrisait donc très bien l'archet dans les tenues longues, mais n'en faisait pas de démonstration systématique.

2. Le legato.

Il est utilisé sous toutes ses formes :

a) dans la réunion en un seul coup d'archet d'un grand nombre de notes. (Andante spirituoso, 4ème sonate opus IX, 24 triples croches en un legato ; Allemande de la 2ème sonate opus IX, 21 doubles croches en triolets en un legato, exemple plus remarquable que le précédent

parce qu'appartenant à un trait conjoint et chromatique brodé, où l'archet a tendance à filer).

b) Dans l'emploi de formules symétriques où toutes les combinaisons se rencontrent (voir schéma exemple 1).

c) En sous liaisons dans un même legato (exemple 2 extrait du Vivace de la sonate 9 opus IX).

3. *Le détaché.*

a) Dans le style sévère, Leclair l'emploie sous une forme appelée encore de nos jours « grand détaché ». Joué très « à la corde », avec un rapide déploiement du bras, c'est le mouvement de base de toute technique d'archet.

Se rejoignant par le truchement de Vivaldi, Jean Sébastien Bach et Jean Marie Leclair l'emploient dans des motifs très semblables. (Comparer l'exemple 3, extrait du Concerto en la mineur de Bach à l'exemple 4, extrait de l'Allegro du 1er Concerto opus VII de Leclair).

b) Lorsque Leclair note « détaché » une formule rapide, il ne s'agit pas du grand détaché, mais d'un coup d'archet plus court, produit par un déplacement rapide de l'avant-bras. Ce détaché court est employé dans les mouvements vifs et les traits de virtuosité. (Sonate 4, opus IX, 1er mouvement, arpège couvrant 3 octaves en 16 triples croches jouées en détaché).



4. *Le martelé, le spiccato.*

On trouve fréquemment un signe représentant un triangle effilé, la pointe en bas (voir exemples 5, 7 et 8) qui indique une note séparée de la suivante, l'archet étant levé entre les deux. Leclair en use afin de détacher la levée du temps fort, donnant ainsi l'élan à la première, l'assise au second.

Ce signe indique également, et nous est en cela infiniment précieux, la césure causée par l'enlèvement de l'archet entre une fin de phrase ou de motif et le début du fragment suivant. Son utilité dans l'établissement du phrasé peut être comparée à la virgule dont Couperin multiplie l'usage à des fins identiques.

Dans un mouvement modéré, une suite de signes de cette espèce indique le martelé. (Minuetto de la 9ème sonate opus V).

Dans un mouvement rapide, le même signe indique le spiccato. (Gavotte de la 9ème Sonate opus V, mesures 11, 15, etc.)

5.*Le sautillé.*

Il est indiqué par des points posés sur des suites de notes détachées dans un mouvement rapide. Son caractère est plus léger, moins mordant que celui du spiccato. (1er mouvement du 5ème Concerto opus VII, début du 1er solo, 6ème Concerto opus VII, début de la Giga).

Le point isolé est rare. Il indique une césure légère entre deux notes dans le style sévère, où l'enlèvement de l'archet causé par le signe triangulaire ne serait pas de mise. (Thème de la fugue de la 12ème sonate, opus II).

6. *Le staccato.*

a) Il est très fréquent dans sa forme commune, c'est-à-dire lorsqu'il réunit dans le même coup d'archet poussé un grand nombre de notes s'enchaînant par mouvement conjoint. Dès l'opus I, on trouve nombre d'exemples de staccato. (3ème sonate, opus I, 14 notes staccato en doubles croches).
Le maximum de vitesse est atteint dans l'allegro ma non troppo du 2ème concerto opus X avec 10 notes staccato jouées en l'espace d'une croche pointée, et 8 notes staccato en l'espace d'une croche.
Le plus beau trait de staccato poussé est inclus dans la 1ère sonate opus IX, 1er mouvement (exemple N° 5).

b) Dans une autre forme, très évoluée dans le sens de la virtuosité, et

qui reste d'une difficulté d'exécution extrême, les groupes de notes staccato sont alternativement tirés et poussés.
Une formule de ce genre, où chaque groupe comporte 6 croches, se trouve dans le 1er Concerto, opus X, dernier mouvement. Deux autres appartiennent respectivement aux 3ème et 10ème Sonates, opus I, Allegro.

B. LES COUPS D'ARCHETS COMPOSES.

Variés à l'extrême, ils réalisent la synthèse de la technique d'archet de Leclair. On rencontre les formules suivantes :

1) Mélange de détaché et de legato. (Exemple 6, Corente, 11ème Sonate, opus IX).

2) Mélange de spiccato et de legato. (Exemple 7, Allegro moderato, 9ème Sonate, opus IX).

3) Mélange de détaché, legato et spiccato. (Exemple 8, Allegro du 6ème Concerto, opus X).

4) Mélange de legato et de staccato. (Exemple 9, Minuetto de la 1ère Sonate, opus IX. Tout un couplet de ce Minuetto, traité en Rondeau, est consacré à ces coups d'archets. Remarquer la ligne souvent disjointe qui augmente la difficulté du staccato).

5) Mélange de legato, staccato et détaché. (Exemple 10).

(Ce coup d'archet est employé dans les 2 mouvements vifs de la Sonate N° 4, opus XII pour 2 violons sans basse, et Leclair lui donne une grâce incomparable).

(Voir page 122 *Exemples* 5, 6, 7, 8, 9 *et* 10)



C. LES MOUVEMENTS DISJOINTS.

Provoquant des sauts de cordes, ils actionnent le bras entier dans un mouvement proche de la verticale. On ne rencontre pas, comme chez Corelli, dans la Gavotte de la 9ème Sonate, opus V, un mouvement entier destiné à démontrer ce genre de difficulté d'archet, étroitement unie à une difficulté de main gauche. Mais les mouvements disjoints sont très nombreux dans l'œuvre de Leclair, non seulement dans les successions régulières, (exemple 11, extrait de l'Allegro ma poco du 6ème Concerto, opus VII), mais également dans des thèmes comme celui de la Corente, sonate 11, opus IX.

En dehors de ces paragraphes importants, il faut encore citer la

variation de coups d'archets suivant immédiatement une formule proposée, (Vivace de la Sonate 3, opus V) et l'usage des sens opposés dans un coup d'archet par séquences alternativement tiré et poussé. (9ème mesure, 2ème solo, allegro ma non troppo du 2ème Concerto, opus X).

D. LE RYTHME.

Le maniement de l'archet est primordial dans l'exécution du rythme. Les combinaisons rythmiques sont variées à l'extrême chez Leclair. Elles sont fantasques, et obéissent rarement à un schéma fidèlement observé, sauf dans les pièces de rythme obligé telles que Gigues, Gavottes, Tambourins.

a) Le rythme pointé anoblit le style des premiers mouvements de sonates, où l'ouverture lullyste est présente avec sa majestueuse ordonnance.
Inclus dans un rythme ternaire, il lui donne l'allure de la Sicilienne (Largo de la Sonate 10, opus IX), tandis que les cadences de l'Allemande de la même sonate sont ornées d'un arpège brisé sur un rythme pointé.

b) La succession du binaire et du ternaire est l'un des procédés rythmiques favoris de Leclair. Parfois simple, cette succession, que nous qualifierons volontiers d'équivoque rythmique, est également parfois très délicate à réaliser exactement. (Exemple N° 12, extrait du 3ème solo de l'Allegro ma non troppo du 6ème Concerto, opus VII).

c) La superposition binaire-ternaire est magnifiquement exploitée durant tout le Largo de la 2ème Sonate à 2 violons sans basse, opus XII. Le premier violon chante sur un rythme binaire, et le second l'accompagne en sextolets de croches, ce qui produit des lignes simultanées d'une rythmique à la fois fluide et complexe qui aurait pu être imaginée par Chopin.

d) Les rythmes syncopés sont nombreux, avec la vitesse d'articulation qu'ils provoquent sur les fractions syncopées. On en trouve un exemple très complet dans l'Allegro ma non troppo de la 12ème Sonate, opus II, car la syncope y affecte d'abord croche et double croche, ensuite noire et croche.

e) Le contre-temps s'incorpore à merveille dans cette technique nerveuse où il apporte un caractère haletant. Il peut être composé de silences

et de notes égales, de silences courts tous les deux temps, et amène parfois des variations comme dans ce schéma extrait du 5ème Concerto, opus X, Allegro ma poco. (Exemple 13).

f) Les rythmes composés, enfin, sont incomparables de diversité. On y rencontre le binaire-ternaire, mêlé de syncopes (sonate 10, opus II, Vivace), le binaire-ternaire mêlé de syncopes de valeurs différentes (Sonate 8, opus V, Andante), le binaire-ternaire mêlé de contre-temps. (Sonate 7, opus IX, allegro ma non troppo, 12 mesures avant la fin).

E. LES NUANCES.

Elles sont, tout autant que le rythme, tributaires de l'archet. Rien de plus délicat que d'en changer subitement dans la répétition en écho d'un passage déjà joué Forte, et, le plus souvent, sans interruption entre les deux fragments.

La nuance générale chez Leclair n'est pas indiquée au départ, mais elle est supposée Forte. Elle varie évidemment d'intensité selon le caractère du morceau. Les effets d'écho sont nombreux ; (par exemple, Thème de la Giga, Sonate 6, opus II). Ils affectent le plus souvent des fragments brefs. (1er mouvement, sonate 2, opus II).

En plus de l'opposition radicale du Forte et du Piano, l'auteur utilise le pianissimo en ultime réponse. (Forte, Piano, Pianissimo, allemande Sonate 7, opus I).

Enfin, on trouve dans la Sonate 9, opus V, quatre paliers de nuances. Cette notation est rendue plus exceptionnelle encore par le signe ondulé dont elle est surmontée, qui indique d'user du vibrato. (Exemple 14).

(*Voir page* 125 *Exemples* 11, 12, 13 *et* 14)



II. L'EMPLOI DES DOUBLES CORDES.

Leclair provoquait l'admiration de ses contemporains lorsqu'il jouait des doubles cordes. En France, le procédé avait encore toute la saveur de la nouveauté. Le violon, dont les lettres de noblesse ne dataient guère, était donc un instrument capable de polyphonie. Aujourd'hui encore, la difficulté d'exécution de ces doubles cordes reste intacte. La redoutable clarté des tonalités employées exige de l'interprète une justesse parfaite, une technique sans défaut.

La tierce surtout est constamment employée. C'est pourtant une double-corde très incommode à bien jouer. On ne peut en faire plus de 2 à chaque position, et la note inférieure de l'intervalle est toujours jouée sur la corde la plus grave par le doigt supérieur.

A. LES SUCCESSIONS DE DOUBLES-CORDES DE LA MEME ESPECE.

1) *Les tierces.*

On les trouve en formules faciles, battues sur des degrés voisins, (Concerto N° 2, opus VII, 3ème mouvement, mesure 30) ;

ou simplifiées par l'emploi de la corde à vide ;

ou encore en formules rendues difficiles par la tonalité et les changements de positions.

2) *Les quartes.*

Elles sont nombreuses, se succédant jusqu'à 8 d'affilée. Jouées au violon seul, elles sonnent bizarrement à l'oreille, mais elles ne sont que le complément des accords de sixte dont la basse est au clavecin.

3) *Les sixtes.*

On en rencontre beaucoup, meublant de leur ampleur sonore les descentes conjointes des mouvements lents écrits en doubles-cordes. (Sonate 5, opus V dite « Le Tombeau »).

4) On ne rencontre pas de successions de septièmes, pas plus que de secondes d'ailleurs, mais ce qui nous semble plus étonnant, c'est que la succession d'octaves n'est même pas amorcée.

5) *Les doublures de tierces.*

Elles sont utilisées fréquemment par Leclair, surtout dans les thèmes.
Ceux de l'Allegro ma non troppo N° 2, opus II,
de la Chaconne du N° 12, opus II,
de la Gavotte du N° 6, opus IX,
de l'Allegro du N° 5, opus X,
subissent, entre autres, cette présentation.

6) *Les doubles trilles en tierces.*

Ils sont relativement nombreux (nous en avons relevé 15 exemples). Dès l'opus I (3ème sonate, largo), Leclair use de ce procédé qu'il renouvelle 4 fois dans le même morceau, sur des degrés différents. Ce double trille est particulièrement heureux, car il est précédé de tierces de plus en plus rapides, et figure un vrai « chant d'oiseaux » (exemple 15).

Proche du précédent, nous trouvons dans l'Aria de la 4ème sonate opus II, un double trille préparé par des battements réguliers et prolongé durant 7 temps, et, dans l'Allegro du 1er concerto, opus X, un double trille précédé de battements rythmés en croches pointées — doubles croches, puis en doubles croches.

Dans la 10ème Sonate, opus V, Largo, on trouve un double trille très rapide de terminaison de phrase.

Enfin, on peut citer ici le fameux double trille en sixtes inclus dans la 12ème Sonate de l'opus I, et qui garde toute sa difficulté d'exécution.

B. LES MELANGES.

1) *Les tierces et sixtes.*

Cette combinaison sonne bien et « tombe sous les doigts » (par exemple, sonate 12, opus II, Adagio). Leclair orne d'une formule tierces, quartes, sixtes, deux cadences de la sonate 4, opus I. Elle semble inspirée par les violes dont l'accord par tierces, quartes et quintes facilitait ce genre d'arpèges en doubles cordes (exemple 16).

2) *Les Mélanges divers.*

Un excellent type nous en est fourni par le thème de l'Aria du Concerto N° 6, opus X, où se trouvent réunies tierces, quartes, quintes justes et diminuées, sixtes.

C. LES DOUBLES CORDES EN PROGRESSION ET REGRESSION.

(Exemple N° 17, extrait du Largo, 12ème sonate, opus IX).

D. LES DOUBLES CORDES A PARTIES INDEPENDANTES SOUS L'ACTION DES NOTES ETRANGERES.

1) *Le retard* est l'élément le plus commun de ce procédé, provoquant des retards de secondes sur tierces (allegro assai, N° 8, opus IX, 18ème exemple) ;
   des retards de septièmes sur sixtes. (Giga, N° 11, opus I, exemple 19).
2) *La broderie* en est un autre, plus rare (allegro ma non troppo du N° 12, opus V, exemple 20).
3) Mais *l'union de la broderie et du retard* est fréquente. (Exemple 21).
4) *Les doubles cordes en style d'imitations* sont de loin les plus intéressantes, puisque l'imitation est la base du style polyphonique. (Exemple 22, extrait du Largo du N° 12, opus I).
   Dans la Sonate N° 4, opus IX, Allegro, on trouve une imitation entre la partie supérieure et la partie intermédiaire. (Exemple 23).

Nous voici proches des sonates à violon seul de J. S. Bach.

Concernant l'utilisation générale de la double corde, citons encore son emploi dans la ponctuation des phrases, (Aria du 6ème Concerto, opus VII) et dans l'ornementation d'une phrase dont la mélodie est présentée puis augmentée de doubles cordes (Corente sonate 11, opus IX, allegro Concerto 1, opus X).

E. LES MOYENS TECHNIQUES.

1) L'emploi de la corde à vide facilite beaucoup l'émission des tierces. Le plus bel exemple en est fourni dans l'allegro ma poco de la Sonate N° 4, opus IX, où des tierces en 3ème position se font avec le concours alternatif de la corde de la et de la corde de mi à vide.
Les tierces, quintes, atteignent la cinquième position. Parfois ces mêmes tierces et quintes sont attaquées en quatrième et cinquième position.

2) *Les doigtés.*
Les croisements de doigts sont fréquents.
Les retards de tierce sur seconde impliquent la descente sur la seconde par la quatrième ou la deuxième position. Le même doigt, lorsqu'une tierce est brodée à la partie supérieure, peut être appelé à jouer successivement les deux notes et à revenir sur sa position de départ.

Pour en terminer avec cet aperçu de l'emploi de la double corde chez Leclair, voici les principaux morceaux entièrement écrits en doubles cordes :

Les deux Largo du N° 12, opus I,
Le Grave et la Gavotte de la Sonate 6, opus V, dite « Le Tombeau »,
L'adagio de la Sonate N° 12, opus V,
L'adagio de la Sonate N° 6, opus IX,
L'Aria du 4ème Concerto, opus X,
L'Allegro ma poco du 5ème Concerto, opus X,
L'Aria du 6ème Concerto, opus X.

(*Voir page* 129 *Exemples* 15 *à* 23)


Ex. 15
Ex. 16
Ex 17
Ex 18
Ex 19
etc
Ex. 20
Ex 21
Ex 22
Ex 23

III. LES ACCORDS, LES ARPEGES, LES ARPEGGIO.

Les accords.

1) Lorsqu'ils sont formés de 3 sons, leur utilisation est courante. On les rencontre isolés ou en groupe, certaines successions allant jusqu'à 11 accords (2ème Concerto, opus VII, Allegro ma non troppo).

2) Les accords de quatre sons, beaucoup plus délicats à exécuter, n'en sont pas moins nombreux. Ce sont d'ailleurs souvent des accords de trois sons camouflés, les deux notes graves devant être jouées successivement sur la même corde. (Exemple 24).
Parfois, l'arpègement est forcé parce que l'accord comporte des notes qui doivent être jouées avec le même doigt. (Série d'accords mesure 17 et suite, Adagio de la 10ème Sonate, opus II).
Les extensions sont très fréquentes, et les deux notes supérieures forment très souvent un intervalle de dixième. (Giga du 1er Concerto, opus X).
Plus délicate encore est l'extension du quatrième doigt sur la corde de sol, et la position renversée de la main qu'elle provoque. (Allegro de la 9ème Sonate, opus II).
Un procédé très intéressant est celui qui fait précéder l'accord d'un arpègement destiné à ne pas rompre la ligne mélodique. (Exemple 25 extrait du Grave de la 6ème Sonate, opus V).
Traitée dans un but décoratif cette fois, une suite d'arpègements de ce genre se trouve dans l'Allegro du 6ème Concerto, opus X.
La plus curieuse des formules d'accords qui nous soit proposée se trouve dans l'Allegro ma poco de la 6ème Sonate, opus II. Elle n'est pas jouable sans un arpègement embrassant successivement les deux notes du centre et les deux notes extrêmes de l'accord. (Exemple 25, exemple 27).
Les accords de 4 sons ne sont pas joués au-dessus de la quatrième position. L'exemple cité précédemment comporte un sol 5, mais par extension.

3) *Les décompositions d'accords.*
Ce sont des formules décoratives, apparentées aux batteries. On en trouve un bel exemple dans le 4ème Concerto de l'opus VII, Allegro (exemple 28).

4) *L'arpeggio* est constamment employé par Leclair. Il en meuble entièrement un Andante (arpeggio sempre de la 1ère sonate, opus IX). Il en fait une formule d'accompagnement confiée au second violon durant tout un Largo dans la 2ème sonate à 2 violons sans Basse, opus XII. Il le mêle aux batteries et aux traits de vélocité pour composer les passages de virtuosité.
Souvent, l'exécution des arpeggio est très difficile. Ils sont le repaire des extensions (exemple 29a), des superpositions de quintes (exemple 29b), des croisements de doigts (exemple 29c, extraits de l'Andante de la 1ère sonate, opus IX).

5) *Les formules arpégées* sont également des éléments de virtuosité. L'arpège pur est plus rare. On rencontre un arpège de sol majeur couvrant trois octaves dans l'allegro du cinquième Concerto, opus X, et un arpège lent, donc plus difficile à jouer juste, en fa majeur, aboutissant au la 5, dans l'Allegro ma poco du 6ème Concerto, opus X.



IV. *LES PEDALES, LES TREMOLOS, LES BARIOLAGES.*

1) *Les Pédales.*

Elles sont issues de la superposition d'une partie fixe et d'une partie libre.

On en rencontre quatre types différents :

Premier type : Pédale dont la partie inférieure est fixe.

(Exemple 30, extrait de l'Adagio de la 6ème sonate, opus II).

Deuxième type : Pédale dont la partie supérieure est fixe.

(Exemple 31, extrait de l'Allegro ma non troppo de la 6ème sonate, opus II).

Troisième type : Pédale dont les deux parties sont alternativement fixes et brodées.

(Exemple 32 extrait de l'Aria de la 3ème sonate, opus V).

Quatrième type : Pédale dont la partie fixe est brodée.

(Exemple 33 extrait de l'Allegro ma poco du 4ème Concerto, opus X).

2) *Les Trémolos.*

Variante des doubles-cordes, ils comportent une tenue et une partie ornée de battements rapides et rythmés.

Ils se présentent sous deux formes :

1° une note fixe et deux notes battues, (Allegro ma non troppo de la Sonate 12, opus V).

2° une note fixe et trois notes battues, (Andante spirituoso de la 4ème Sonate, opus IX).

Quant au trait du commencement de la 6ème Sonate de l'opus X, dépouillé de sa notation mystérieuse, il se rattache à la première forme, chaque temps étant précédé d'une petite note, et la tenue étant en doubles-cordes. (Exemple 34, notation originale, exemple 34bis, effet réalisé).

3) *Les Bariolages.*

Ils foisonnent dans l'œuvre de Leclair, qui multiplie avec un égal bonheur les combinaisons les plus diverses et les plus brillantes. Définir le bariolage est bien délicat. Il est toujours écrit dans une forme arpégée ou disjointe ; le coup d'archet qui lui convient le mieux est un détaché rapide et précis ; enfin, il emprunte un éclat baroque au timbre des cordes à vide et des notes répétées.

Dans sa forme la plus simple, le bariolage est écrit sur une seule

corde, celle de mi très souvent. L'allegro ma non troppo du 3ème Concerto, opus X en offre un exemple qui part de la troisième position et aboutit à la septième. (Exemple 35).
Une autre forme, extraite de l'allegro ma non troppo du 2ème Concerto, opus VII, part de l'aigu, affecte 2 cordes et fait entendre le la à vide. (Exemple 36).
Un autre bariolage sur 2 cordes est axé sur 3 notes fixes, le mi à vide, le mi et le sol 5, et se joue en 6ème position. De plus, il est écrit en legato. On le trouve dans l'Allegro ma poco du 6ème Concerto de l'opus VII.
Totalement différent est le bariolage extrait de l'Allegro ma poco du 6ème Concerto, opus VII. Il n'utilise pas de cordes à vide, et son mouvement disjoint provoque des sauts d'une et de deux cordes. (Exemple déjà cité sous le N° 1').

(Voir page 134 Exemples 30 à 36)


Ex 30
Ex 31
Ex 32
Ex 33
Ex 34
Notation originale
Ex 34 bis
effet réalisé
Ex 35
Ex 36
simile
etc

V. LA TESSITURE, LES DOIGTES, LES POSITIONS.

1) *La Tessiture.*

Leclair se meut volontiers dans des limites étroites. Il y a chez lui un goût de la demi-teinte, analogue à celui de Couperin dans sa musique de clavecin, qui lui fait inscrire certaines pièces de caractère spécifiquement français dans un registre souvent très restreint.

Par exemple, dans le thème de la Gavotte de la 11ème sonate, opus V (cité exemple 37), la similitude avec un thème de Couperin ne se borne pas à la grisaille sonore créée par les intervalles ramassés. Elle est présente dans la fluidité de la ligne mélodique et dans ses liaisons égales, un peu lassées.

La corde de sol n'est jamais employée dans les passages mélodiques. Elle sert de base aux traits, aux arpèges et, naturellement, aux accords, mais il ne lui est pas reconnu d'existence du point de vue expressif.

L'aigu est pratiqué dans toute l'œuvre. Dans les derniers concertos, il est maintenu pendant de très longues périodes, (18 mesures dans l'Allegro du 6ème Concerto, opus X) évoluant entre mi bémol 4 et do 6, et l'on rencontre sans cesse dans les mêmes œuvres l'indication d'« octava alta ».

Le do 6 est la limite extrême. Leclair l'atteint deux fois. En revanche, le la6 est extrêmement commun, mais le si bémol et le si naturel 6 sont déjà plus rares.

Enfin, son goût de la couleur ne le limite pas au camaïeu sonore, il pratique de larges oppositions de timbres, et dans la 8ème sonate, opus V, l'Allegro ma non troppo est distribué comme suit : le début et la fin du mouvement sont dans le grave, et encadrent le milieu qui se tient dans l'aigu.

2) *Les doigtés et l'utilisation des positions.*

Toutes les combinaisons se rencontrent :

1° L'emploi des positions « paires », si rebelles aux débutants, c'est-à-dire deuxième, quatrième, sixième positions, est constamment nécessaire. Les successions de deux positions voisines se font à l'aide du démanché au demi-ton.

Dans l'Aria de la 1ère Sonate, opus I, ces deux principes sont réunis. (Exemple 38).

Concernant la succession des démanchés par demi-tons, voici un autre exemple (N° 39) extrait de l'Allegro de la 4ème Sonate, opus I.

2° Les doigtés par séquences. Ils sont chers aux instrumentistes à cordes, parce qu'ils permettent d'établir un équilibre logique entre le langage musical et les moyens d'expression.

Dans la Giga de la 5ème Sonate, opus I, le même dessin se rencontre trois fois, à la 4ème, à la 3ème puis à la 2ème position, accompagnant la descente par tons du motif. (Exemple 40). Dans une montée par tierces, les doigtés suivront par sauts de deux en deux positions, successivement : la seconde, la quatrième, la sixième. (Exemple 41, extrait du Vivace du 5ème Concerto, opus VII).

Enfin, nous trouvons dans la 9ème Sonate de l'opus IX, allegro moderato, un très beau type de séquences par tierces, successivement en troisième et en cinquième position. (Exemple 42).

3° L'emploi de la demi position. Bien que très rare, il s'en trouve cependant deux exemples :

Allegro ma poco, 5ème Sonate, opus I, long passage à la demi-position sur la corde de sol.

Giga de la même sonate, passage à la demi-position sur les mêmes notes que dans l'exemple précédent.

4° Les extensions. Très nombreuses, elles affectent surtout le quatrième doigt. Il en est de plus complexes. L'Allegro assai de la 8ème Sonate, opus IX nous propose des extensions progressives dans un bariolage établi sur l'octave do 4 do 5 passant ensuite à la neuvième do 4 ré 5 et enchaînant avec trois dixièmes successives do 4 mi 5, ré 4 fa 5, mi 4 sol 5.

5° La rapidité dans les changements de positions. Elle est parfois fulgurante, ces trois cas en témoignent :

1) en un temps, on passe de la 1ère à la 4ème position, pour aboutir ensuite à la 6ème (exemple 43, extrait de l'Allegro moderato du 3ème Concerto, opus X).

2) en deux temps, partant de la 3ème position, on aboutit à la 7ème position (exemple 44, Allegro ma poco du 5ème Concerto, opus X).

3) En trois sauts, on passe de la 3ème à la 5ème, 6ème, puis 7ème position (exemple 45, Allegro ma poco du 5ème Concerto, opus X).


Ex 37
Ex 38
Ex 39
Ex 40



6° Les Démanchés et les changements subits de Position.
Dans le Vivace de la Sonate 10, opus II, on rencontre un saut de trois octaves, allant du sol à vide au sol 5.
En une série de sauts, inclus dans le Tempo di Ciaconna de la 7ème Sonate, opus IX, sur une pédale de sol à vide se détachent successivement les croches si 4, ré 5 et sol 5.
Le saut le plus abrupt appartient au Concerto N° 3 de l'opus X, Allegro ma non troppo, où l'on passe subitement de la 1ère à la 7ème position.
Les grands démanchés sont plus rares. Un exemple d'autant plus intéressant qu'il se reproduit deux fois à l'intervalle de tierce supérieure, se trouve dans le Largo du 5ème Concerto, opus X, où l'on rencontre deux sauts de dixième dans un passage expressif. **(Exemple 46).**

7° Il existe un certain nombre de doigtés indiqués par Leclair. Dans le Tempo di Gavotta, 4ème Sonate, opus I, il doigte un arpègement avec

croisement de doigts (il s'agit ici d'une regression, la position générale du passage étant la troisième, les croches mi sol dièze étant en deuxième position. (Voir exemple 47).
Dans la 12ème Sonate de l'opus I, Allegro ma non troppo, un arpeggio comporte trois doigtés, dont le doigté du pouce, inusité de nos jours, qui permet de garder posée la sixte mi-do dièze. (Exemple 48).
Dans le Largo de la même sonate, Leclair indique la prise en 5ème position d'une quinte, et le début d'une formule de tierces en 4ème position.
Dans le dernier mouvement de cette œuvre, Allegro ma non troppo, il doigte à cinq reprises un arpeggio.
Il faut arriver à l'opus VII pour trouver à nouveau un doigté. Dans l'Adagio du 4ème Concerto de ce groupe d'œuvres, mesure 53, un doigté établit un bariolage à la 3ème position avec emploi du mi à vide.



VI. L'ORNEMENTATION.

Elle fleurit toute l'œuvre. Dans les mouvements vifs, elle ponctue le rythme, le coup d'archet. Dans les mouvements lents, mêlée aux doubles-cordes, elle apporte l'allègrement de ses guirlandes.

Sauf le trille, indiqué par une croix (+), tous les ornements sont réalisés en petites notes.

1) Le trille est l'élément dominant de l'ornementation.

Quelques schémas de son emploi dans les mouvements vifs sont réunis dans l'exemple 49. Ils illustrent la part du trille dans l'organisation rythmique de la phrase. (Voir, dans 49a, la ponctuation sur les 1ère et 3ème croches alternées, et dans 49e, un legato de quatre doubles croches dont la troisième est trillée). Dans l'Aria Grazioso de la 5ème Sonate, opus XII pour 2 violons sans Basse, le trille organise avec une grâce infinie la cadence de la ligne mélodique. (Exemple 50). Il orne parfois des tenues et des successions de notes, comme dans le Vivace de la 9ème Sonate opus IX, où se trouvent quatre mesures et demie entièrement trillées.

Il se répète en « chant d'oiseaux ». (Adagio subito inclus dans le Vivace du 4ème Concerto, opus X, exemple 51, et Allegro ma non troppo du 2ème Concerto, opus VII, début du 2ème solo, exemple 52).

L'augmentation progressive du trille est très souvent pratiquée par Leclair, de nombreuses démonstrations en ont été données dans le paragraphe concernant le trille en doubles cordes.

Un trille curieux, unique en son genre, se trouve dans le 1er mouvement de la 2ème Sonate, opus II : dans une succession de tierces en croches, le trille est placé alternativemnt aux deux parties, et sur la 2ème et 6ème croche. (Exemple 53).

2) Le mordant se rencontre également ; il est écrit en petites notes. La Sonate N° 3, opus IX en offre des quantités, les uns simples, les autres en tierces.

3) Les appogiatures brèves sont aussi nombreuses que les trilles.

4) Le gruppetto est plus rare. La sonate N° 3, opus IX, déjà citée pour le mordant, en offre un certain nombre.

S'unissant aux trilles et aux appogiatures, les gruppetti ornent les cadences de l'Aria de la 6ème Sonate, opus I (exemple 54).

5) Les guirlandes de notes arpégées, les gammes rapides ornent les mouvements lents également traités en doubles cordes (Aria du 4ème Concerto, opus X, Grave de la 6ème Sonate, opus V).

Enfin, tous les agréments se trouvent parfois réunis, comme dans cet extrait du Largo ma non troppo de la Sonate 12, opus IX, qui est cité dans l'exemple 55.


Ex 49
a)
b)
c)
d)
e)
Ex 50
Ex 51
Ex 52
Ex 53
Ex 54
Ex 55

Il est facile de déceler, dans l'œuvre de violon de Jean Marie Leclair, la trace des influences subies. Créée dans une époque où l'italianisme régnait en maître, elle ne se défend pas de cette main-mise qui affectait autant la structure formelle que les éléments de réalisation.

L'auteur avait été l'élève de Somis lors de ses voyages de jeunesse à Turin, et ce maître, lui-même disciple de Corelli, lui avait inculqué les principes les plus purs de l'école italienne de violon. Interprète, Leclair jouait les concertos de Vivaldi. L'air du temps lui apportait probablement aussi des échos d'Angleterre, et certains de ses thèmes sont très proches de Haendel (le finale du 3ème Concerto de l'opus VII offre des analogies frappantes avec le finale du 6ème Concerto grosso opus 6 de Haendel).

Mais il semble que cette acceptation quasi fatale de l'influence des Italiens, auxquels le violon devait tout, se démente dans la réalisation de l'œuvre, et cela malgré les critiques du temps qui en trouvaient le langage trop français.

Nous trouvons dans le rythme l'élément primordial de cette dissidence.

Dans la production précédente et contemporaine, que ce soit chez Corelli, Vivaldi, J. S. Bach ou Haendel, chaque mouvement de sonate, de concerto, obéit à un schéma rythmique dont les variations sont restreintes. La soumission de Leclair au rythme général est superficielle. Le choix du cadre classique de la sonate et du concerto, où il inscrit ses œuvres, élimine souvent les mouvements de danses et leur rythmique obligée. Cet affranchissement est caractéristique du génie français en ce qu'il a de plus subtil. Déjà, en 1726, Couperin, dans « les Nations », proposait des successions de rythmes d'une variété considérable, mais très progressive, n'entravant en rien la continuité thématique (voir par exemple dans « La Française », le 2ème mouvement « gayement »). Cette évasion hors des limites du mètre fixe, nous la retrouverons avec la même joie chez Berlioz, chez Debussy, et, plus près de nous, mais aussi pure, chez Jehan Alain.

La recherche de la couleur, autre permanente de l'esprit musical français, n'est pas moins chère à Leclair. Avec une économie de moyens remarquable, il enclôt dans les limites étroites du registre intermédiaire du violon, le plus doux, le plus voilé, ses plus charmants arias dont le sourire mélancolique se pare de l'éclat discret des tons mineurs.

Dans cet art, point de démonstrations. Son trait le plus raffiné touche

le maniement de l'archet, cet archet dont la maîtrise reste le signe de la race et de la spiritualité des instrumentistes à cordes.

Si les doubles cordes sont employées à profusion, la prédominance est accordée aux tierces, les moins brillantes et les plus difficiles à jouer juste.

L'aigu n'est pas employé systématiquement. Locatelli, dans son 22ème Caprice, monte jusqu'en 16ème position. Leclair ne dépasse pas la 9ème, mais il est plus difficile de passer subitement du registre moyen au registre aigu, et d'en redescendre tout aussi subitement (voir les exemples cités) que de faire l'ascension des hauteurs vertigineuses (et détimbrées) du caprice en question, atteintes par paliers d'une position à la fois, et quittées de même.

En résumé, Leclair assimile tous les progrès réalisés dans la technique du violon, depuis les sonates de Corelli, type parfait de l'état du violon italien au 17ème siècle, jusqu'aux œuvres de Locatelli, qui lançait, à l'époque même où vivait notre compositeur, une trajectoire hardie aboutissant un siècle plus tard aux caprices de Paganini. Il les transforme sous l'effet de son génie et les augmente des traits propres à sa conception personnelle du violon en des œuvres où l'esthétique commande l'emploi de la matière.

C'est donc à la beauté de l'œuvre, servie par la maîtrise des éléments, qu'aboutit cette étude, et cette conclusion est heureuse. Privée de musique, la recherche instrumentale la plus audacieuse n'aboutit à rien. Jean Marie Leclair, violoniste compositeur français, a bien servi la musique en se servant bien du violon.

MICHELINE LEMOINE.

LES PREMIERS CONCERTOS FRANÇAIS POUR INSTRUMENTS A VENT

par

JEAN-FRANÇOIS PAILLARD

On apprécie à sa juste valeur, depuis les admirables travaux de Lionel de la Laurencie, l'école française du violon. Les écoles d'instruments à vent n'ont point connu la même fortune et, faute d'une étude générale qui reste à entreprendre, bien des aspects remarquables d'une branche importante de notre patrimoine musical restent ignorés. Nous nous proposons seulement de jeter ici quelque lumière sur l'un de ces aspects : la naissance et le développement du concerto pour instruments à vent de 1727 à 1750 environ. Le catalogue que nous dressons en tête de cette étude permettra de se rendre compte que, sans égaler en abondance la production des sonatistes, l'ensemble des concertos est loin d'être négligeable. Nous essayerons de montrer ensuite l'intérêt que présentent ces œuvres, non seulement pour la valeur intrinsèque de certaines d'entr'elles, mais aussi pour le rôle qu'elles ont joué dans le développement de notre art instrumental.

Catalogue, par ordre alphabétique d'auteurs, des premiers concertos français pour instruments à vent [1].

BLAVET (Michel) 1700-1768.

Concerto à 4 (flauto, violino primo, violino secondo, violoncello). (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek).

(1) *Abréviations employées :* *B-Ar : Bibliothèque de l'Arsenal.*
B. C. : Bibliothèque du Conservatoire.
B. N. : Bibliothèque Nationale.

BOISMORTIER (Joseph Bodin de) 1691(?)-1755.

Quinzième œuvre... contenant six concerto pour cinq flûtes traversières ou autres instrumens sans basse. On peut aussi les joüer avec une basse. 1727 (BN-BC).

Vingt et unième œuvre... contenant six concerto pour les flûtes traversières, violons ou haubois, avec la basse. On peut les joüer en trio, en obmetant le ripieno. Le dessus du troisième se joue sur la musette ou sur la flûte à bec — 1728. (BN, British Mus. Organo seulement).

Vingt-quatrième œuvre... contenant six concerto pour les flûtes traversières, violons ou haubois, avec la basse. Le dessus du cinquième se joue sur le haubois, la musette ou la flûte à bec. On peut aussi les joüer en trio — 1729. (British Mus. Organo seulement).

Vingt-sixième œuvre... contenant cinq sonates pour le violoncelle, viole ou basson, avec la basse chiffrée, suivies d'un concerto pour l'un ou l'autre de ces instrumens — 1729. (BN. British Mus.)

Vingt-huitième œuvre... contenant six sonates en trio pour deux haubois flûtes traversières ou violons, avec la basse, suivies de deux concerto, dont le premier se joüe sur la musette, la vièle ou la flûte à bec — 1730. (BN).

Trentième œuvre. Six concerto pour les flûtes traversières, violons ou haubois avec la basse. Le dernier se joue sur le basson, le violoncelle ou la viole — 1730.

Trente-septième œuvre... contenant cinq sonates en trio pour un dessus et deux basses, suivies d'un concerto à cinq parties, pour une flûte, un violon, un haubois, un basson et la basse — 1732. (BN).

Trente-huitième œuvre... contenant six concerto pour deux flûtes traversières ou autres instrumens sans basse — 1732. (BC).

Cinquante-troisième œuvre. Six concerto en sept parties — 1734-35.

Cinquante-septième œuvre. Concerto en trio — vers 1735.

Soixante-quatrième œuvre. Concerto à trois flûtes sans basse — vers 1736.

Noëls en concerto à quatre parties pour les musettes, vièles, violons, flûtes et haubois. œuvre soixante-huitième — 1737. (BC ; seulement le 2ème dessus de violon, flûte et hautbois).

Soixante-quatorzième œuvre. Concerto d'un nouveau genre pour tous les instrumens — vers 1738.

Quatre-vingt-huitième œuvre. Concertino pour deux basses — vers 1741.

BUFFARDIN (Pierre-Gabriel) vers 1690-1768.

Concerto pour la flûte traversière avec deux violons, alto et basse

(Schwerin) [1].

CORRETTE (Michel) 1709-1795.

Six concerto pour les flûtes, violons, hautbois, avec la basse chiffrée pour le clavecin... œuvre troisième — vers 1731-32 ? (BN).

Six concerto pour les flûtes, violons, hautbois avec la basse. Le troisième est pour la musette ou vielle... Œuvre quatrième — vers 1731-1732 ? (BN.)

Le Mirliton, I concerto comique, pour trois flûtes ou violons avec la basse continue. Ouvrage utile aux mélancoliques... (B. Ar. BC).

L'Allure, II concerto comique, pour trois flûtes, hautbois ou violons avec la basse continüe. Le premier dessus se peut jouer sur la musette, vièle et flûte à bec. Exécuté pour la première fois à l'Opéra Comique le 3è Octobre 1732. (B. Ar. BC).

Margoton, III concerto comique pour trois musettes ou vièles, qui convient aux flûtes, hautbois et violons... Ouvrage récréatif. (B. Ar. BC).

Le Quadrille, IV concerto comique en quatuor pour trois flûtes ou violons avec la basse. On peut jouer le premier dessus sur une musette du cinq en supposant la clef de G ré sol sur la première ligne... (B.Ar.BC)

La Femme est un grand embarras, V concerto comique en quatuor pour une flûte et deux violons avec la basse continüe. (B. Ar.)

Le Plaisir des dames, VI concerto comique pour les flûtes, hautbois et violons avec la basse continüe. Le premier dessus se peut joüer sur la musette, vièle et flûte à bec. (B. Ar. BC : incomplet).

(ces six concertos ont été réunis sous le titre de :)

Six concertos comiques pour trois flûtes, hautbois ou violons, avec la basse... Œuvre VIII. Ouvrage très amusant et très récréatif. (BN).

La servante au bon tabac, VII concerto comique pour trois flûtes, hautbois ou violons, avec la basse continüe. Le premier dessus se peut joüer sur la musette, vièle et flûte à bec... Exécuté pour la première fois à l'Opéra Comique le 1er Octobre 1733. (B. Ar. BC).

Biron, VIII concerto comique pour les flûtes, violons et hautbois avec la basse continüe, dancé à l'Opéra Comique le 15 Mars 1734. — (B. Ar. BC).

Les Tricotets, IX concerto comique pour une flûte et deux violons avec la basse continue. (B. Ar. BC).

Ma Mie Margot, X concerto comique pour la flûte, hautbois, musette ou

(1) *Nous devons la communication de cette œuvre à l'amabilité de J. P. RAMPAL qui en a effectué la mise en partition.*

viële, avec deux parties de violons et la basse continüe.

La Tante Tourelourette et le Plaisir d'être avec vous, XI concerto comique pour la flûte, hautbois, musette ou vièle, avec deux parties de violons et la basse continüe. (B. Ar. BC).

La Découpure, XII concerto comique pour la flûte, hautbois, violon, musette, vièle, pardessus de viole avec la basse continue. (B. Ar. BC).

La Bequille du Père Barnaba, XIII concerto comique pour la musette, vièle, flûte, hautbois, violon, pardessus de violle, avec la basse... (B. Ar. BC).

La Choisy, XIV concerto comique pour les cors de chasse, musette, vièle, flûte, violon avec la basse. (B. Ar. BC).

XV concerto turc pour les flûtes, violons, hautbois, avec la basse. Le premier dessus se peut jouer sur la musette... Exécuté pour la première fois à la Comédie Italienne le 29 Janvier 1742 devant son Excellence Zaïd EFFENDY, Ambassadeur du Grand Seigneur... (B. Ar.).

Les Pantins [1], XVII concerto comique... (B. Ar. BC).

Les Amours de Thérèse avec Colin, XXI concerto en pot-pourri. Pour les musettes, vielles, violons, flûtes, hautbois, pardessus de viole, avec la basse. (BC).

Le Berger Fortuné, concerto I pour la musette, vièle, violon, flûte traversière, flûte à bec, hautbois, pardessus de viole, avec la basse continüe. (B. Ar.)

Les Récréations du Berger Fortuné, II concerto pour la musette, vièle, flûte traversière, flûte à bec, hautbois, pardessus de viole, avec la basse chiffrée... (B. Ar. BC).

Les voyages du Berger Fortuné aux Indes Orientales, III Concerto pour la musette, vièle, flûte, hautbois, violon et pardessus de viole, avec la basse chiffrée... (B. Ar.).

L'Asne d'Or, IV concerto pour la musette ou vielle, flûte, hautbois ou violon, avec la basse travaillée d'une manière aisée pour le violoncelle. (B. Ar).

I concerto spirituel en Noëls pour une flûte et deux violons avec la basse continüe... (BC).

II concerto de Noëls...

III concerto de Noëls pour la musette, vièle, hautbois ou flûtes traver-

(1) *Les concertos XVI : Vlac'que c'est qu'd'aller au bois. — XVIII : La Tourière. — XIX : La Turque et la Confession. — XX : Nous nous marirons Dimanche, sont écrits pour trois violons et basse et ne comportent pas l'emploi d'instruments à vent.*

sières, avec deux parties de violons et la basse continüe. Ce concerto se peut joüer dans l'église avec l'orgue... (B. Ar.)

Noëls suisses, IV concerto pour la musette, vièle, flûte traversière, flûte à bec, hautbois, violon, pardessus de viole avec la basse continüe. (B. Ar.)

Noël allemand, V concerto pour la flûte ou violon avec la basse continüe. (B. Ar.).

Le Phénix, concerto pour quatre violoncelles, violes ou bassons. Ce concerto se peut jouer en trio en obmettant le troisième violoncelle. (B. Ar.).

LECLAIR (Jean-Marie, l'aîné) — 1697-1764.

Six concerto a tre violini, alto, e basso per organo e violoncello ; œuvre VII — vers 1737. (B. Ar. BC BN).

Troisième concerto : « Les solo peuvent se joüer sur la flûte allemande ou le hautbois ».

NAUDOT (Jean-Jacques ?) — ? - 1762 ?

Onzième œuvre contenant six concerto en sept parties pour une flûte traversière, trois violons, un alto viole, avec deux basses. (BN).

Dix septième œuvre (1) contenant six concerto en quatre parties pour les vièles, musettes, flûtes traversières, flûtes à bec et hautbois, deux violons et basse — après 1740. (BN BC).

Le cadre. Ce qui, pour les compositeurs français, caractérise le concerto, c'est avant tout la forme tripartite:vif-lent-vif et à un moindre degré un style plus ou moins italianisant. Il est important de noter que le concerto « à la moderne », celui de Torelli, d'Albinoni et de Vivaldi a imposé directement son cadre, et que l'on ne trouve aucune œuvre calquée sur celles de Corelli. En cette année 1727 où paraît le quinzième œuvre de Boismortier, un disciple de Corelli, établi à Paris, Michel Mascitti, publie quatre concerti grossi. Deux sont en cinq mouvements, un en quatre, et le dernier n'en comporte que deux, un Vivace et une Passagaglia variata. Au contraire les six concertos pour cinq flûtes de Boismortier sont en trois mouvements. Pour cette première tentative, il est vrai, le compositeur s'adjuge quelque liberté dans l'alternance des tempi : trois con-

(1) *« Avertissement — L'auteur, pour la commodité du public, a fait graver la partie des vièles, musettes etc... séparément sur la première ligne et sur la deuxième » De fait, l'exemplaire du Conservatoire utilise la moderne clé de sol, seconde ligne, tandis que celui de la Bibliothèque Nationale conserve l'ancien usage de la clé de sol première ligne. Fait remarquable les tutti de ce dernier exemplaire correspondent à des silences du soliste tandis que le premier reproduit l'intégralité des pièces.*

certos en effet adoptent la disposition : adagio-allegro-allegro. Un peu plus tard, en 1732, il écrira un concerto pour deux flûtes en quatre mouvements (op. 38 N° 1): Allegro 2/4 Allegro 3/4 Adagio C barré Allegro 6/8. Corrette également écrit pour la musette un concerto en quatre mouvements (op. 4 N° 3) avec une disposition différente: Allegro 2/4 Adagio 3 Gavotta C barré Allegro 3/8. Enfin, le même Corrette compose par deux fois des Concertos comiques en un seul mouvement. Le premier, les Tricotets (N° 9) comporte en fait trois allegros enchaînés, les deux extrêmes en ré mineur et la partie centrale en ré majeur : il ne s'agit, sommes toutes, que d'un pot-pourri. Le Second, Concerto Turc, (N° 15) forme au contraire un tout : c'est une marche turque dont les rythmes annoncent, toutes proportions gardées, telle ou telle page de Gluck ou de Mozart.



Mais ces exceptions sont les seules que l'on puisse relever dans l'ensemble des œuvres dont nous nous occupons ici ; les introductions lentes que l'on rencontre parfois, notamment chez Corrette, étant toujours fort courtes et soudées au premier mouvement.

Les tonalités employées sont assez variées. Une petite statistique, portant sur 75 concertos, donne les résultats suivants :

Ut majeur	14	La mineur	5
Ré majeur	12	Ut mineur	3
Sol majeur	10	Si mineur	3
Mi mineur	10	Ré mineur	2
La majeur	8	Si bémol majeur	2
Sol mineur	6		

La balance est faussée en faveur d'Ut majeur par les concertos pour la musette ou la vièle qui l'emploient systématiquement. C'est ainsi que les quatre concertos du Berger Fortuné de Corrette et quatre sur six concertos op. XVII de Naudot sont en Ut majeur. On doit donc considérer que la tonalité la plus employée pour les instruments « sérieux » est celle de Ré majeur. Il est remarquable que le ton de Fa, si fréquent chez Vi-

valdi (61 fois sur 469) soit ici totalement absent. On constate beaucoup moins de variété dans les rapports de tonalités du mouvement lent au ton initial. Toujours sur 75 concertos, plus de la moitié, 40 ont leurs trois mouvements dans le même ton, 19 ont leur mouvement lent au relatif (12 au relatif mineur, 7 au relatif majeur) 12 dans le même ton mais avec le mode opposé (8 commencés en majeur ont leur mouvement lent en mineur, 4 à l'inverse.) Deux seulement ont leur mouvement lent à la dominante, et deux autres dans des tonalités plus éloignées : un concerto en si bémol majeur (1) à son andante en ré mineur, un autre, en sol mineur (2), a son adagio en mi bémol majeur. Ces audaces, toutes relatives, sont dues à Corrette qui fait preuve, en matières de tonalités, d'un réel souci de variété. Lui seul, par trois fois, termine en majeur un concerto commencé en mineur et même, une fois, écrit en mineur le final d'un concerto majeur (3). Boismortier, lorsqu'il change de ton pour son mouvement lent, n'emploie jamais que le relatif. C'est à lui que l'on doit le seul emploi de la tonalité de fa majeur pour une pièce lente (4).

Les Allegros : En règle générale, l'allegro initial et l'allegro final adoptent la même construction. Seules diffèrent la nature des idées et la mesure adoptée. On peut dire que le final français est caractérisé par la mesure à 3/8 puisque sur 75 concertos la moitié, 38, l'utilisent, (alors que sur 84 concertos composant l'œuvre imprimée de Vivaldi, 24 seulement — moins du tiers — ont un final à 3/8). Le plan-type est identique à celui des modèles italiens : un premier tutti en plusieurs éléments, des soli pouvant développer ces éléments, ou apporter de nouveaux thèmes, ou même dérouler des formules absolument athématiques, des tutti médians établis dans les différents tons voisins, et pour finir une réexposition plus ou moins complète.

Chaque compositeur apporte à l'élaboration de ce plan les modifications que lui suggère son propre tempérament. Boismortier demeure fidèle au goût français. Aussi bien les tutti se présentent-ils souvent chez lui comme les refrains d'un rondeau dont les soli représentent les couplets. Il aime faire suivre le dernier tutti d'une coda plus ou moins développée. Il lui arrive même de conclure en mineur un allegro majeur. Tandis que Corrette suit volontiers l'exemple de

(1) *Corrette, concerto comique N° 1.*
(2) *Corrette, op. IV N° 4.*
(3) *Concerto comique N° 6.*
(4) *Op. XXXVIII, N° 6.*

Boismortier, Naudot imite beaucoup plus étroitement Vivaldi. Il marque une nette préférence pour une construction à cinq tutti, dont le dernier est une pure et simple redite du premier, indiquée par la mention « da capo ». Son second tutti est naturellemnt établi à la dominante, mais souvent, après quelques mesures, il bifurque et se réexpose sur la tonique. Ses deux autres tutti se réduisent la plupart du temps à une simple marche modulante.

Le concerto de Blavet fait montre d'une science réelle du développement et d'une remarquable économie de moyens. Ses deux allegros comportent cinq tutti, ce qui n'est pas le seul témoignage de l'attachement de Blavet aux modèles de Vivaldi. Le premier mouvement découle entièrement d'un thème de quatre mesures, décomposable en deux incises, A1 et A2 :



et d'un thème secondaire séquentiel. Le développement de AI fait un habile emploi des ressources du chromatisme. Le premier tutti du final expose un thème que l'on croirait issu de l'Estro Armonico :



Il est réservé au soliste d'exposer le second thème et de le développer en faisant encore une fois appel au chromatisme :



Fait notoire, le tutti suivant reprend le second thème à la suite du premier, confirmant ainsi sa fonction structurelle.

Buffardin construit son premier mouvement avec quatre tutti et son final avec cinq. Il donne une réelle unité à ses allegros en variant dans

les soli des motifs semblables et en insinuant tant dans l'accompagnement qu'à la partie de flûte de judicieux rappels des thèmes initiaux, pratique que son élève Quantz codifiera en ces termes : « Si les passages le permettent ou qu'on sache inventer ainsi que les Accompagnateurs peuvent jouer en même temps et durant eux quelque chose de connu de la Ritournelle, cela fait un très bon effet ».

Il devait appartenir au grand Leclair de conférer à la structure de l'allegro un équilibre tout classique. Tel concerto de violon, celui en Ré majeur (op. VII N° 2) par exemple, œuvre de jeunesse sans aucun doute et composé sous l'influence directe de Corelli et de Vivaldi fait encore alterner une multiplicité de tutti et de courts soli. Mais tous les concertos du second livre et déjà plusieurs du premier — dont le concerto pour flûte ou hautbois (op. VII, N° 3) — se soumettent à un plan d'une admirable symétrie, inspiré par la pensée d'un compositeur parvenu à la maîtrise de son art, certes, mais également en possession d'une technique qui s'est enhardie au contact de Locatelli et qui lui permet d'allonger les soli dans de notables proportions. Il réduit à quatre le nombre des tutti, et par suite à trois celui des soli. L'analyse du concerto pour flûte ou hautbois, donnée par M. Pincherle [1], montre avec quelle adresse Leclair utilise les différents tronçons du tutti initial pour construire les tutti intermédiaires, réservant le dernier motif pour la conclusion, évitant ainsi, comme le conseille Quantz, la monotonie engendrée par de trop fréquentes redites ou par un « da capo » intégral. Le solo central constitue le faîte de l'édifice, ses proportions sont vastes, et c'est à lui que sont réservées les prouesses de la virtuosité aussi bien que les richesses de l'accompagnement orchestral. Les soli extrêmes sont relativement courts et se font pendant. Assez souvent le premier introduit à la dominante un nouveau thème que le dernier réexpose à la tonique, ce qui constitue une nette amorce du bithématisme. Ce dispositif, à vrai dire, ne se rencontre pas dans le concerto op. VII N° 3 où Leclair se contente de développer — avec quelle maîtrise ! — les données initiales.

Le mouvement lent : Si le plan de l'allegro, à travers des variations superficielles reste foncièrement identique au modèle italien, il n'en va pas de même du mouvement lent. Il est vrai d'ailleurs qu'on ne saurait trouver chez Vivaldi lui-même un type défini d'adagio : toutes les variantes s'y rencontrent.

(1) *Jean-Marie Leclair, p.* 94.

Le plus simple mouvement lent est un intermède de quelques mesures destiné à apporter une détente entre les deux allegros. C'est dans les œuvres légères, destinées à un public « galant » et frivole, les Concertos comiques de Corette entr'autres, que l'on rencontre le plus souvent ces adagios embryonnaires composés de quelques accords ou d'une courte mélodie.

Boismortier, qui attache en général beaucoup d'intérêt à ses mouvements lents, se contente le plus souvent d'en assurer la ponctuation par le jeu des cadences aux tons relatifs, laissant à la mélodie son entière liberté sans l'astreindre à un développement, à une symétrie, à des redites. Ainsi l'adagio du concerto à cinq parties en Mi mineur (op. XXXVII), établi dans le ton de Sol majeur, expose-t-il d'abord une phrase de quatorze mesures au ton initial, subdivisée elle-même en deux incises de huit et six mesures pourvues chacune de leur sujet propre. Une nouvelle phrase de huit mesures (4+4) module en Si mineur. Suit un passage en imitations serrées qui ramène en huit mesures au ton initial. Six mesures d'harmonies verticales s'opposant au contrepoint précédent conduisent en mi mineur, ton principal du concerto. Une coda de deux mesures aboutit à la dominante Si, permettant l'enchaînement avec le final. L'unité est renforcée par des procédés d'imbrication renouvelés de l'ancien motet polyphonique et consistant à faire partir un nouveau sujet dans la cadence même de la phrase précédente. En d'autres cas Boismortier adopte la forme suite, avec inflexion à la dominante, barres de reprises et retour au ton. Exceptionnels sont les cas où il s'astreint à une réexposition. L'andante du concerto de Buffardin présente au contraire un type extrêmement évolué de cette forme, avec un emploi très net de bithématisme. Son plan est le suivant : A (en sol majeur), pont modulant, B (en ré majeur) — barres de reprises — A (en ré majeur), nouvelle idée (en mi mineur, ton du concerto), A (en sol majeur), B (en sol). Blavet écrit, en guise d'adagio, deux Gavottes qui apportent au centre d'un concerto par ailleurs fort proche de Vivaldi une note toute française. Les « Arias », fréquents dans les concertos pour violon de J. Aubert et de Leclair, sont ici beaucoup plus rares. Les deux seuls exemples que nous puissions citer sont de Naudot (op. XI, N° 6, avec l'épithète « affettuoso » qu'il emploie également dans l'op. XVII, N° 4, où deux arias, majeur et mineur, supposent sans doute la reprise du premier en conclusion).

Généralement, dans les concertos « pour un instrument qui est

sérieux et qui va au grand » comme dit Quantz, les compositeurs préfèrent une alternance de tutti et de soli dont l'économie se rapproche de celle des allegros. S'agit-il d'une œuvre de courte durée ? Le tutti se bornera à introduire et à conclure, laissant au soliste de soin de broder son unique mélodie. Ainsi procède Corrette dans son concerto pour quatre basses. Veut-on une pièce plus développée ? Il suffit d'introduire un ou plusieurs tutti intermédiaires, dans différents tons. Naudot et Leclair optent pour une architecture à trois piliers supportant deux soli, le second étant plus développé et amplifié par de véritables cadences.

On peut conclure de ces trop brèves analyses que les compositeurs français ont adopté en tous points un plan entièrement élaboré par l'Italie, les nombreuses variétés de mouvements lents ne faisant que correspondre à la multiplicité des modèles ultramontains.

La Thématique : Il en va tout autrement dans le domaine de la thématique. Si le concerto fait figure de nouvel arrivant vers 1725, le problème des rapports entre musique française et musique italienne s'est posé depuis de nombreuses années. François Couperin, qui s'est proposé d'unir les deux styles, a déjà apporté au problème une solution toute personnelle. La Sonate est parfaitement assimilée, et F. Francœur, Duval, Senaillé sont bien autre chose que des imitateurs de Corelli. Les sonates de Blavet, de Boismortier, de Naudot, peuvent être considérées comme des exemples de musique typiquement française. On doit donc s'attendre à ce qu'un nouveau cadre, accepté comme tel, soit traité à son tour dans les normes de l'esthétique nationale. Cependant le concerto, forme jeune en plein essor, apporte avec lui des éléments stylistiques qui en sont presque inséparables. Tels sont les fameux « unissons » et d'une manière plus générale ces thèmes à l'emporte-pièce, basés sur la gamme ou l'arpège de l'accord du ton, qui, loin d'être l'apanage du seul Vivaldi, sont plutôt l'expression d'un style nouveau dont le développement est intimement lié à celui du concerto.

Peut-on écrire un concerto en style français ? Tel est, au fond, le problème posé. La solution la plus facile réside évidemment dans la juxtaposition. Nous avons déjà cité le concerto de Blavet qui oppose à deux allegros nettement vivaldiens des gavottes d'une grâce toute parisienne. Tout naturellement c'est dans le mouvement lent que, jouissant d'une plus grande liberté, les compositeurs français retournent au style qui leur est cher. Et l'on est en droit de se demander si les interversions de tempi que nous avons constatées dans l'œuvre XV

de Boismortier ne sont pas dues au désir de séduire dès l'abord l'auditeur par une musique qui lui est familière avant de l'entraîner vers des horizons nouveaux ? Le final, à son tour, s'identifie aisément avec les menuets vifs ou les gigues qui sont alors la conclusion obligatoire de toute Suite, de telle sorte que c'est dans le premier allegro que se concentre le conflit. Aussi bien de nombreux mouvements de Boismortier, Corrette et plus encore Naudot pourraient-ils passer pour italiens, excepté peut-être une certaine retenue — d'autres diront un moins grand enthousiasme — dans la floraison des arabesques. Le cas des Concertos comiques de Corrette est à part : ici en effet le thème donné — une chanson populaire — écarte le lui-même l'influence ultramontaine. Il suggère également l'emploi d'un procédé cher aux sonatistes, mais, par ailleurs, absent des concertos : ce « cyclisme » avant la lettre qui consiste à construire plusieurs mouvements sur un même thème diversement rythmé. Corrette s'y montre d'ailleurs fort habile. Que l'on admire, par exemple, comment la gigue carrée des « Pantins » (N° 17) devient un aimable menuet :



Et pourtant, même en ces œuvrettes légères, le souvenir de Vivaldi s'impose de temps à autre. C'est ainsi que dans le concerto N° 18 — destiné, il est vrai, aux cordes — le thème de la « Tourière », transformé lui aussi en menuet dans le final, est introduit, dans le premier mouvement, par un thème nettement italien.

Sur Buffardin, accomplissant sa carrière en Saxe, l'influence de Telemann s'exerce conjointement à celle de Vivaldi. Elle est flagrante dans l'Andante, encore que les basses arpégées que l'on y rencontre soient pratiquées également par Leclair et surtout Guillemain dans leurs sonates.

Dans le domaine de la thématique comme dans celui de la composition c'est à Leclair que l'on doit la synthèse d'éléments si divers dans l'unité d'une pensée profondément originale. Comme l'écrit excellement

M. Pincherle : « Après avoir patiemment retourné ces questions d'influences, on constate qu'en l'espèce elles importent peu parce que, des idées mélodiques de Leclair, celles auxquelles ont peut assigner une ascendance déterminée sont en faible proportion au regard de celles que sa libre fantaisie a créées. Car c'est un grand inventeur de thèmes... Dans de nombreux cas la tournure italienne n'est qu'une amorce, tel thème commencé « alla Vivaldi » se développe à la française. Voir à cet égard le troisième concerto (1) où la première mesure affirme un rythme vénitien typique, tandis que ce qui suit prend une allure commune à nos maîtres et à ceux de l'Ecole de Tartini (entre eux, il y a, vers le milieu du XVIIIe siècle, d'assez grandes affinités d'inspiration pour que l'on soit parfois embarrassé de décider dans quel sens l'influence s'est exercée.)... dans ses concertos comme dans ses sonates, Leclair conserve à son actif une profusion de thèmes qui lui appartiennent en propre : une notable partie de ceux des allegros, à peu près tous ceux des mouvements lents ».

Les Genres : Il est curieux de constater que les premiers concertos français soient des concertos pour cinq flûtes, formation instrumentale dont la production italienne, croyons-nous, ne contient pas d'exemples. Il est vrai que l'originalité de Boismortier se manifeste principalement dans des recherches de timbres rares, recherches dont ses contemporains n'étaient guère coutumiers. Aussi bien écrit-il encore en 1732 des concertos pour deux flûtes sans basse que l'on ne saurait confondre avec les nombreuses sonates à deux flûtes qui constituent une part importante de sa production. Un large emploi des unissons suffirait à les en distinguer. Bien que la partie supérieure soit mise en relief par une écriture plus fouillée, on ne saurait parler ici de concertos de soliste. Dans le concerto à cinq parties (op. XXXVII) pour une flûte, un violon, un hautbois, un basson et la basse (1732) chaque instrument se détache à son tour en solo, tandis que leur réunion forme les tutti. Cette conception a son équivalent — et peut-être sa source ? — dans plusieurs œuvres de Vivaldi (Pincherle 82-207-323-360-403). A côté de ces concertos qui ne rentrent dans aucune catégorie, on trouve deux types bien définis que nous allons étudier :

Le Concerto à quatre : Le trio est la base de toute musique instrumentale dans les premières années du XVIIIe siècle, et il est aisé de

(1) *Celui pour flûte ou hautbois, précisément.*

montrer que le concerto à quatre en est issu. L'intitulé du III[e] œuvre de Corrette : « Six concerto pour les flûtes, violons, hautbois... » est précisé dans le catalogue de l'éditeur : « Trio et concerto pour trois flûtes, hautbois ou violons avec la basse ». A l'examen de la partition, on s'aperçoit que les œuvres de numéro impair ne comportent que deux flûtes avec la basse, sans indication de soli. Elles utilisent la forme suite, en deux compartiments séparés par des barres de reprises : ce sont de simples sonates en trio. Dans les œuvres de numéro pair, au contraire, la coupe est bien celle du concerto, avec les mentions « tutti » et « solo ». La première flûte joue de loin le rôle le plus important, mais la seconde se voit encore confier quelques soli. La troisième n'est qu'un « ripieno », doublant la première dans les tutti. Toutefois dans quelques mouvements lents, elle se détache et enrichit l'écriture d'une quatrième partie indépendante. On ferait exactement les mêmes remarques sur le XXI[e] œuvre de Boismortier. L'auteur spécifie lui-même « on peut les joüer en trio en obmetant le ripieno ». C'est dans son XXVI[e] œuvre, de 1729, qu'il donne le premier concerto français de soliste : son concerto de basson. Cette fois l'instrument jouit d'une entière indépendance, simplement accompagné par le trio des cordes. Lorsque Corrette, quelques années plus tard, écrira lui-même un concerto de basson, « Le Phénix », il l'accompagnera d'un trio grave (violoncelles ou bassons) marquant une certaine régression sur celui de Boismortier puisqu'encore « on peut le joüer en trio en obmettant le troisième violoncelle ».

Dans le domaine des « dessus » il semble que la priorité revienne une fois de plus à Boismortier, comme le laisse supposer l'intitulé du XXX[e] œuvre (1730) : « Six concerto pour les flûtes traversières, violons ou hautbois avec la basse. Le dernier se joue sur le basson, le violoncelle ou la viole. » En l'absence de cette partition, que nous n'avons pu retrouver c'est dans l'œuvre IV de Corrette que nous relevons le premier concerto pour une flûte. Les quatre premiers numéros, il est vrai, sont encore en trio et le cinquième n'est qu'une sonate. Mais le sixième distingue nettement une flûte soliste et trois parties d'accompagnement (deux violons et basse).Dans le final, la flûte n'entre qu'après trente-huit mesures de silence, ce qui met en relief l'opposition des tutti réservés aux cordes avec les solis discrètement accompagnés. Le concerto de Blavet systématise et élargit cette conception, abandonnant la flûte à chaque tutti, développant au contraire les soli dans une très large mesure, avec à la fin de chaque allegro une véritable cadence. Son concerto est l'égal

d'un concerto de Vivaldi, seul l'en distingue l'absence d'altos. C'est cette formule que reprendra Naudot dans ses « Six concerto en quatre parties » op. XVII. Il agrandit le mouvement lent auquel il conférera au moins une fois (N° 3) une ampleur, une fermeté dignes de Haendel (1).

Cette évolution qui conduit du trio au concerto à quatre parties est absolument logique et a pu se produire sans le secours d'apports extérieurs. Les titres des concertos comiques de Corrette suffiraient à le prouver. Dans les premiers en effet, on rencontre des mentions comme celle-ci : « Concerto pour trois flûtes ou violons avec la basse continue ». Dès le cinquième apparaît cette formule : « Concerto... en quatuor pour une flûte et deux violons avec la basse continue. » A partir du dixième, enfin, se trouve confirmée l'opposition entre un soliste et des parties d'orchestre : « Concerto... pour la flûte... avec deux parties de violons et la basse continue. » Il faut cependant remarquer que ce dernier type d'écriture est familier à l'école napolitaine, qu'Alessandro Scarlatti, Francesco Barbella, Domenico Sarri l'ont employé couramment et que l'on ne saurait exclure toute possibilité d'influences.

Les Concertos à cinq et à sept : Pour être beaucoup moins nombreux, les concertos à cinq ne représentent pas moins le type essentiel, celui qui offre les plus riches possibilités et qui, correspondant à l'adjonction d'un soliste au quatuor d'orchestre, est destiné à se développer dans l'avenir. Les concertos à sept se ramènent à ce type, le troisième violon et le basson n'étant que des ripieni, respectivement, du premier violon et de la basse. On ne constate pas ici d'évolution comparable à celle du concerto à quatre venant se greffer sur le trio. Pour autant qu'on puisse se baser sur une chronologie très incertaine, il semble que toutes ces œuvres aient vu le jour sensiblement à la même époque. Le XIe œuvre de Naudot, antérieur en tous cas à 1740 doit dater des environs de 1735, sans que l'on puisse avec certitude le situer par rapport au LIIIe œuvre de Boismortier, qui date de 1734 ou 35, encore que l'esprit inventif de l'auteur des concertos pour 5 flûtes fasse présumer, en sa faveur, la priorité. Il est impossible de dater le concerto de Buffardin, mais, s'il l'a joué à Paris, ce ne peut être qu'en mai 1737, lors d'une exécution au Concert Spirituel. Les concertos op. VII de Leclair ont été publiés sans doute en cette même année 1737, mais on sait qu'il en exécutait certains au Con-

(1) *On sait que Blavet a adapté pour la flûte et publié des airs de Haendel. Il est fort vraisemblable que son confrère, Naudot, en ait eu connaissance.*

cert Spirituel dès 1733, et il est fort possible que son exemple ait entraîné tous les autres.

Si l'on peut déceler un intermédiaire entre les concertos à quatre et ceux à cinq ou sept, ce n'est que dans cette écriture en trio déguisée que Vivaldi, dans sa hâte, a pratiqué assez souvent. Mais nos compositeurs sont trop méticuleux, trop soucieux de perfection et de clarté, pour se permettre de tels errements. Seul Buffardin traite, par moment, son alto comme une doublure simplifiée de la basse. Il faut constater d'ailleurs que la science de l'écriture n'égale pas chez ce compositeur celle de la composition et que trop souvent la maladresse des modulations vient irrémédiablement gâcher des développements par ailleurs fort bien conçus.

La Technique dans les œuvres : Il nous reste à donner, à travers ces œuvres, une idée du degré de virtuosité où étaient parvenus les musiciens auxquels elles sont destinées.

La flûte est l'instrument privilégié, celui qui possède la plus abondante littérature, et celui que mettent en valeur de brillants artistes tels que Blavet, Buffardin et Naudot. L'étendue communément exploitée est d'un peu plus de deux octaves : du ré 3 au mi 5. Buffardin et Naudot poussent jusqu'à fa 5. Buffardin arpège crânement sur toute l'étendue de son instrument :



Blavet affectionne les batteries autour d'une note formant pédale, tel ce passage joué sans aucun accompagnement :



Naudot possède l'art du phraser, qu'il indique avec minutie au moyen de liaisons judicieusement placées (voir, comme particulièrement significatif à cet égard le concerto op. XI N° 2).

La plupart des concertos comportent des cadences entièrement écrites sur une tenue de basse sans clavecin « Tasto solo ». Leclair et

Naudot en composent de magnifiques pour leurs adagios tandis que Blavet en rehausse ses allegros. En quelques endroits de l'op. XVII de Naudot on rencontre avant le « da capo » des points d'orgue qui permettent peut-être des cadences improvisées.

Le hautbois est beaucoup moins favorisé et n'apparaît guère qu'à titre de « remplacement » dans des œuvres pour les « vièles, musettes, flûtes à bec, flûtes traversières, pardessus de violes etc... » Toutefois le concerto de Leclair lui est destiné, aussi bien qu'à la flûte, ce qui laisse supposer, de la part de quelques exécutants, un niveau technique fort appréciable. Ce concerto présente en effet pour nos hautboïstes modernes, munis d'instruments qui ont subi des perfectionnements considérables, des difficultés très réelles. Le dix-septième œuvre de Naudot, encore que destiné également aux vièles, musettes, etc... s'adapte remarquablement au hautbois, en particulier dans les mouvements lents qui demandent un souffle dont la flûte n'est guère capable. Nous citerons en exemple la cadence de l'adagio du troisième concerto, se développant sur une tenue de sol aux violoncelles :



Le basson paraît avoir connu au XVIIIe siècle de remarquables virtuoses. On l'assimile couramment dans l'orchestre aux violoncelles et aux altos : il doit en suivre toutes les évolutions du do 1 au la 3. Dans son concerto en sol mineur pour l'orchestre de Dresde (Pincherle 383) Vivaldi l'oblige à de longues cascades de gammes, tandis que Rameau le contraint, dans l'ouverture de Pygmalion, à de redoutables séries de notes répétées. On lui confie souvent une partie dans l'aigu de son registre, et dans son « Jaloux corrigé », Blavet lui enjoint de doubler une partie d'altos assez mouvementée. Il n'en va pas autrement dans les concertos destinés par Boismortier et Corrette aux violoncelles, violes ou bassons. On notera d'ailleurs que Boismortier connaissait sans doute mieux la technique du basson que celle du violoncelle, puisqu'il insère dans son œuvre XXVI l'avertissement suivant : « Comme je ne joue pas assez bien du violoncelle pour juger moi-même de ces pièces, j'ai prié M.

L'Abbé [1] que l'on connait célèbre pour cette instrument de les examiner, et c'est par son approbation que je me suis déterminé à les donner au public, de qui je souhaite le même avantage. » En tous cas les soli qu'il destine expressément au basson dans le concerto à cinq parties sont d'une difficulté égale à celle du concerto op. XXVI. Corrette ne demande pas moins dans « Le Phénix ». on s'en convaincra aisément :



Mentionnons enfin un concerto pour les cors de chasse, « La Choisy », quatorzième concerto comique de ce même Corrette, qui, sans aller plus loin que les fanfares de Mouret, confie cependant à un instrument rudimentaire des traits d'une difficulté appréciable [2] :



Il nous est maintenant possible de mesurer l'importance que revêt cette littérature. Un certain nombre des concertos que nous avons examinés ont une valeur musicale qui justifie leur exhumation. Le concerto de Leclair a repris dans le répertoire la place qui lui revient, le concerto de Blavet et quelques unes des meilleures pages de Boismortier, Corrette et Naudot méritent de retrouver la faveur des exécutants. De plus l'ensemble de ces œuvres a joué dans notre histoire musicale un rôle de premier plan. Il convient de souligner que les « vents », et non pas le violon, ont introduit en France la forme du concerto. Les concertos pour cinq flûtes de Boismortier (1727) précèdent d'au moins sept ans les concertos à quatre violons de Jacques Aubert (hiver 1734-35). Ce n'est d'ailleurs

(1) *Il s'agit sans doute de l'un des deux l'Abbé qui figurent en septembre* 1751 *dans les Appointements des symphonistes de l'orchestre de l'opéra au titre de basses du petit chœur, à ne pas confondre avec L'Abbé fils, violoniste.*

(2) *Corrette écrit ses cors dans le ton réel, sans doute une octave au-dessus, tandis que Mouret les écrits en fa, adoptant le système qui s'est conservé jusqu'à nos jours.*

qu'en 1728, un an après l'initiative de Boismortier, que Guignon jouera au Concert Spirituel les Saisons de Vivaldi, et dès 1729 Boismortier donnera le premier concerto de soliste [1]. Lors de la parution des concertos d'Aubert, plus de cinquante œuvres similaires pour instruments à vent sont déjà éditées. Il apparaît cependant, une fois de plus, que la personnalité de Leclair domine de haut la musique instrumentale française vers le milieu du XVIII[e] siècle et que, s'il n'est pas plus le premier concertiste que l'inventeur de la double-corde, c'est à lui que revient le mérite d'avoir parfaitement assimilé à notre art une forme étrangère. Avec lui, le concerto français n'a plus rien à envier aux meilleurs de ses modèles ultramontains

JEAN-FRANÇOIS PAILLARD.

(1) *Concerto pour le violoncelle, viole ou basson, op. XXVI.*

LE LANGAGE PIANISTIQUE DES COMPOSITEURS FRANÇAIS

par

HENRI GIL-MARCHEX

Je ne me dissimule pas que la tâche entreprise dans cet article est sans doute de celles qu'on ne peut réaliser dans un cadre aussi étroit. Nul ne sent plus que moi les insuffisances de cette étude. J'ai pensé cependant devoir la tenter à cause de la nouveauté du sujet. Essayant d'éviter tout parti-pris, il m'a semblé intéressant de dire, même succinctement, ce qui constitue le langage pianistique des compositeurs français, d'en montrer à toutes les époques les apparences diverses.

Dans chaque pays l'identité des mœurs, des goûts, des habitudes crée des liens puissants et permet d'étranges similitudes entre des compositeurs aux tempéraments les plus différents à la condition qu'ils soient tributaires d'une même culture musicale.

C'est ainsi qu'on peut distinguer dans l'ensemble des chefs d'œuvre dont ne cesse de s'enrichir la musique française de piano la permanence de certains caractères distinctifs, assez malaisés à définir brièvement à cause de leur extrême diversité, mais parfaitement évidents.

Fertile en réussites variées, cette abondante production comprend en effet des genres extrêmement opposés. Un examen superficiel donne l'impression qu'on ne trouve que différences et point de ressemblances.

Sa disparité correspond à l'instabilité des engouements, au désir de constantes nouveautés, à la volonté d'échapper à toute contrainte qui figurent parmi les aspects significatifs de notre comportement intellec-

tuel. Et cependant, une heureuse continuité peut s'observer dans notre style pianistique, permettant que s'élabore une tradition où il est aisé de reconnaître les qualités imprescriptibles de notre tempérament : clarté, précision, concision, équilibre. L'absence de ces traits caractéristiques est un signe que notre musique s'égare — cela lui arrive quelquefois. Une trop grande perméabilité à certaines modes venues de l'étranger lui fit souvent un tort considérable.

D'autre part une tradition comporte à doses égales des avantages et des inconvénients. Fort prisée des médiocres, elle constitue pour eux un refuge et leur permet des œuvres qui ne surprennent personne et peuvent un moment faire illusion. Les hommes de génie la subissent malgré eux, quoique leurs compositions donnent souvent l'impression de l'inattendu, de l'imprévisible, et provoquent la réprobation ou la consternation des intelligences paresseuses, inquiètes du trouble apporté à la tranquillité paisible de leurs connaissances acquises. Généralement, les professeurs se hérissent, scandalisés de voir leur expérience mise en échec.

Les grands créateurs les plus dénués de préjugés sont d'ailleurs beaucoup moins libres et beaucoup moins révolutionnaires qu'on ne l'imagine. Dans un vieux pays comme la France, la tradition leur apparaît comme un terrain cultivé depuis longtemps, mais toujours prêt à être fécondé de nouveau, se prêtant aux expériences les plus audacieuses.

En remontant aux sources, il est passionnant de retrouver, transformés chez les innovateurs, d'anciens modes d'expression qui atteignent ainsi leur plein épanouissement.

Dans le domaine de l'art, les disciplines intellectuelles d'un pays jouent un rôle considérable, la race ou même la nationalité de ses habitants importe beaucoup moins. Les conditions historiques contribuent puissamment à déterminer la physionomie particulière d'un style pendant une période donnée, dont la durée sera forcément éphémère et demeure en liaison étroite avec l'intérêt que le public prend aux œuvres qui lui sont proposées. Si grande soit sa personnalité, un compositeur ne peut faire autrement que d'écrire en un langage dépendant des moyens matériels mis à sa disposition. Ainsi l'avènement du piano déterminera une éclosion de morceaux d'un caractère extrêmement nouveau.

Il commença à supplanter le clavecin, une vingtaine d'années avant la Révolution de 1789, et dès lors, très rapidement, dans les salons et sur les estrades de concerts, le nouveau venu devint le témoin des entre-

prises les plus audacieuses ou les plus vélléitaires des professionnels et des amateurs.

On le verra participer aux nombreuses fluctuations, aux engouements et aux reniements successifs qui caractérisent notre histoire musicale. Quelle succession paradoxale de tentatives souvent sans lien apparent, d'inventions heureuses ou maladroites, de succès immérités, d'échecs incompréhensibles avant qu'arrivent à s'imposer les œuvres pianistiques de Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel ! Ceux-là révélèrent vraiment un langage pianistique jusqu'alors inconnu, où se résument un ensemble de tendances spécifiquement nôtres et dont la France peut s'enorgueillir.

La musique de piano de nos compositeurs n'a réussi à s'imposer, et combien merveilleusement, qu'après s'être débarrassée d'influences néfastes dont pendant longtemps elle fut plus ou moins volontairement l'insouciante victime. Nous nous défendons souvent mal contre ce genre de mésaventure, et la musique n'est pas seule à devoir s'en plaindre.

Depuis que notre art pianistique a conquis son autonomie, nos musiciens ne cessent de montrer d'une façon saisissante combien ils ont su insuffler une vie nouvelle à la musique de piano, lui donnant pour la première fois un caractère essentiellement français d'une merveilleuse et constante poésie, où rien n'est laissé au hasard, où chaque note est efficace, qui répugne aux solutions faciles, évite les redites, et n'admet pas les développements et les formules conventionnelles.

Malgré les innovations les plus hardies, un vigilant esprit critique ne cesse de contrôler les capacités de leur sensibilité auditive, l'inspiration s'ajuste exactement aux possibilités techniques de l'instrument.

Hélas ! Il faut l'avouer ! Le détrônement du clavecin par le piano ne suscita chez nous pendant assez longtemps aucun chef-d'œure. Je vais essayer d'expliquer cette passagère défaillance de notre génie musical.

Quand commencèrent à s'acclimater à Paris les premiers pianoforte [1], l'Allemagne et l'Angleterre fabriquaient déjà le nouvel instrument inventé par Cristofori en 1711. Depuis le milieu du XVIIIe siècle, d'ingénieux techniciens secondés par d'habiles commerçants s'appliquaient à le perfectionner.

(1) *Les premiers pianos s'appelèrent pianoforte.*

A Londres, en 1768, Jean-Chrétien Bach qui enseignait le pianoforte à la Reine d'Angleterre, se risqua pour la première fois à le faire entendre dans un concert public.

Les premiers pianoforte que l'on connut à Paris ne furent point de fabrication française, mais venaient d'Angleterre ou d'Allemagne.

Une des raisons essentielles de ce manque d'initiative de notre part venait de l'hostilité des éventaillistes, puissante corporation dont l'état de fabricant de clavecins faisait partie. Les éventaillistes comprenaient non seulement des artisans sachant ciseler et sculpter le bois, travailler l'ivoire et la nacre, préparer des laques et des vernis, mais aussi des peintres, et de très grands peintres : on sait que des artistes comme Watteau, Boucher, Lancret, Van Loo composèrent de véritables tableaux, pour décorer les élégants et luxueux convercles de clavecins princiers.

Les premiers à Paris les frères Erard renoncèrent à fabriquer des clavecins et décidèrent de fonder une manufacture de pianos quand la corporation des éventaillistes craignant le succès de l'entreprise fit opérer une saisie dans leurs ateliers. Heureusement, bien conseillé, Louis XVI prit la décision en 1785 d'accorder par lettres patentes aux Erard un brevet, les autorisant à fabriquer et à vendre le nouvel instrument.

Il arrive assez souvent que la mise en valeur d'une invention se heurte à des rivalités commerciales, lesquelles pour la défense d'intérêts privés peuvent entraver la propagation de réalisations nouvelles. Comme pour les autres arts, notre civilisation oblige la musique à avoir partie liée avec le négoce ; elle sert alors indirectement d'enjeu à des luttes mercantiles. Elle en pâtit ou en bénéficie, selon la mauvaise volonté routinière ou le caractère aventureux de ceux qui spéculent sur son pouvoir de séduction dans le seul but d'en retirer de substantiels profits.

Avant de s'accomplir dans les lois, de se concrétiser dans un changement de l'état social, une grande révolution toujours se fait dans les esprits. Depuis le milieu du XVIIIe siècle, la littérature commençait à revendiquer un caractère d'indépendance de l'individu ignoré jusque là. Elle s'émancipait, refusant de s'asservir à un idéal étroit, exclusif et restreint aux frontières d'un pays ; la raison est dépossédée de sa primauté, l'imagination libère les âmes en chômage et va à la découverte de sentiments aux résonnances inconnues. La musique devient

moins intellectuelle, plus expressive ; des symptômes apparaissent qui laissent prévoir de fondamentales modifications dans la manière dont les compositeurs la traiteront.

Le rayonnement international de Paris est alors considérable ; dans cette ville que Grimm appelle « le café de l'Europe », on voit se fondre comme en un creuset les tendances musicales nouvelles surgies à la fois en Autriche, en Allemagne, en Italie. Les plus remarquables représentants de l'Ecole de Mannheim font entendre leurs œuvres chez M. de la Poplinière ; un peu plus tard des symphonies de Haydn, de Mozart sont inscrites aux programmes des Concerts Spirituels.

Noverre publie en 1760 ses lettres sur la danse, où il préconise une véritable transformation de la chorégraphie, en introduisant l'action dramatique dans les ballets. Les Spectacles de la Foire et les Opéras-Bouffes italiens contribuent à la création de l'Opéra-Comique où s'illustrent Grétry, Philidor, Monsigny, Dalayrac.

A l'Opéra, Gluck triomphe. Il se range parmi les disciples de J. J. Rousseau ; dans ses tragédies lyriques, ses admirateurs voient s'agiter « le courant torrentiel des passions ». Selon une « *Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talents et des vertus* » parue en 1786, on y discerne « la profondeur nébuleuse des Allemands représentés par leur science harmonique et la bouillante imagination et l'impressionnabilité des Italiens, apportés par l'inspiration mélodique ».

L'art violonistique brille d'un vif éclat ; les concertos pullulent avec Gaviniès et ses élèves et surtout Viotti qui se fait acclamer en 1782 aux Concerts Spirituels à Paris où il se fixa ensuite pour de longs séjours. Son jeu large, inspiré, semble grandiose et son élève Baillot écrit : « ses concertos exaltent l'âme, il est impossible de ne pas y attacher un sens poétique, de n'y pas voir en action quelque héros d'Homère ».

Le clavecin parmi toutes ces manifestations ne joue qu'un rôle subalterne. Comment ne pas s'apercevoir qu'il agonise ? Les plus grands musiciens français dont il fut le confident sont dédaignés.

Dans les sonates qui remplacent les suites de danse, les compositeurs n'osent bientôt plus faire entendre le clavecin qu'en y ajoutant le violon, auquel on recommande de jouer à « demi-voix », pour que le chant exécuté par le clavecin puisse être entendu. Des transformations essayent en vain d'améliorer sa sonorité, de la prolonger ; il ne correspond plus aux récentes exigences expressives des artistes.

Pour la plupart des musiciens, l'instrument de Couperin paraît irrémédiablement déchu et sans doute ils avaient tort. L'erreur fut de croire que le clavecin ne pouvait subsister après la venue du pianoforte. Celui-ci en bien des cas ne pouvait le remplacer. Les deux instruments pouvaient vivre côte à côte, leurs ressources et l'usage qu'on en peut faire sont fort différents. Quantité d'œuvres impossibles à adapter au pianoforte ne furent plus jouées. L'école des clavecinistes français souffrit particulièrement de cette disgrâce. Son répertoire immense sombra dans l'oubli, après avoir servi de modèle à toute l'Europe musicale.

Les plus grand succès de ses grands et de ses petits maîtres avaient coïncidé avec la charmante époque où l'influence féminine gouvernait les salons. Aussi que de portraits musicaux de jeunes femmes et d'aimables douairières à qui ce jeu plaisait ! Que de sous-entendus galants ! Quelle grâce légère dans l'art de mêler les sentiments les plus tendres, les plus délicats, l'esprit le plus malicieux. Et cela dura jusqu'au moment où Rousseau apprit à pleurer aux belles écouteuses.

Alors beaucoup de larmes et souvent de fausses larmes servent de piment aux effusions sentimentales. La nouvelle Héloïse donne le ton à toute la société ; en 1776 paraît la traduction de Werther.

En cette époque pré-romantique, tandis qu'en Allemagne règne le *Sturm und Drang,* chacun en France éprouve le mécontentement du présent, un vague désir d'un bonheur idéal, une douloureuse aspiration vers l'infini.

Le clavecin s'avère impuissant à traduire ces ardeurs confuses ; il ne peut s'adapter à un art subjectif ; aux mélomanes qui voudraient lui insuffler une âme, il apparaît comme un automate.

L'Ecole des clavecinistes s'étiole, leurs œuvres témoignent d'une navrante médiocrité et Charles Burney observe en 1771 :

« Mlle Diderot, fille du philosophe, est une des plus fortes clavecinistes de Paris. Pour une femme, elle a des connaissances extraordinaires sur la modulation. Quoique j'aie eu le plaisir de l'entendre pendant plusieurs heures, elle n'a pas joué un seul morceau français : tout était italien ou allemand ».

Une crise de xénophilie musicale règne sur la France, et comme l'a écrit André Pirro « tandis que Ph. Em. Bach établit définitivement la sonate classique, les clavecinistes français se donnent grand'peine pour sembler modernes, être naturels et passer pour sensibles. Ils s'évertuent à revêtir de falbalas un corps décharné. Leurs efforts sont tels qu'ils

finissent par grimacer. Leur sourire contraint, leur enthousiasme factice fait pitié ». Et ce sont ces pauvres musiciens qui seront les premiers pianistes parisiens ! Ils ne furent guère plus brillants sur le nouvel instrument, restant fidèles à leurs méthodes, et leurs œuvres chétives se contentèrent d'adapter le jeu du clavecin à celui du pianoforte.

En Allemagne les musiciens étaient préparés au nouveau « *toucher* » nécessité par celui-ci, grâce à la pratique du clavicorde que les Français toujours négligèrent. Avec ses cordes percutées, le clavicorde présentait quelques analogies avec le pianoforte, dont il est le véritable ancêtre. Ce petit instrument tout intime « timide, mélancolique, infiniment doux » habituait les doigts à une manipulation délicate des touches du clavier inutile au clavecin, où le son ne se modifie que par des artifices mécaniques. Mais les nuances ne pouvaient se faire que dans une gamme de sonorités extrêmement faibles, seul celui qui en jouait et deux ou trois auditeurs au plus étaient susceptibles d'apprécier sa subtilité expressive. De même que les bons clavicordistes, les bons pianistes se reconnaîtront plus tard à la qualité de leur toucher.

Bien plus tard ! car à ses débuts, le pianoforte était inégal de son ; lourd de toucher, paresseux de mécanisme. Il ne se prêtait guère aux réceptions princières. Le public des salons vit en lui un intrus. Voltaire, écrivant à Madame du Deffand, le considérait « comme un instrument de chaudronnier en comparaison du noble et majestueux clavecin ».

Ce jugement nous prouve que les premiers pianistes ne se privaient pas de rudoyer, de frapper les touches du clavier, pour en obtenir des sonorités puissantes ; pareil effort physique n'aurait été d'aucun effet au clavecin. Le pianoforte s'imposa victorieusement et, selon la comparaison si juste d'Ernest Closson, « comme l'artillerie enfantine du XIVe siècle avait eu raison de l'arbalète si perfectionnée qu'elle fut ».

Une fois introduit en France, le pianoforte méprisé de l'aristocratie fut très recherché par la petite bourgeoisie ; il offrait l'avantage d'être moins onéreux que le clavecin et il était plus facile à accorder. Les traits acquirent rapidement un brio digne de rivaliser avec le violon ; les phrases mélodiques permettaient un jeu plus personnel ; une nouvelle technique devenait nécessaire : cette technique malheureusement ne tarda pas à devenir un but en elle-même.

L'heureuse influence qu'aurait pu exercer le compositeur silésien Schobert tant admiré de Mozart fut des plus restreintes. Ce musicien vécut à Paris de 1760 à 1767, année où il mourut à 27 ans.

Dans sa musique rêveuse et passionnée, se distingue déjà un sentiment romantique, quoique ses œuvres aient toujours été publiées comme étant écrites pour le clavecin. Sans doute pour ne point déplaire au prince de Conti dont il était le claveciniste attitré. Georges de Saint-Foix le considère « comme l'un des plus merveilleux musiciens poètes du XVIIIe siècle ». Très prisé de ses contemporains, sa renommée sombra dans un oubli total avec les bouleversements des troubles révolutionnaires pour des raisons beaucoup plus sentimentales que musicales : les tragédies lyriques de Gluck et quelques opéras-comiques devaient seuls échapper au bannissement des œuvres en vogue sous l'Ancien Régime.

Avec le pianoforte on abandonne les dessins toujours gracieux de la polyphonie linéaire en usage chez les clavecinistes ; aux suites d'airs de danse, aux portraits tendrement malicieux, aux évocations mythologiques ou pastorales succèdent d'ambitieuses sonates adoptant uniformément le dispositif dithématique que Ph. Em. Bach avait mis en honneur, plus tard imité par Haydn et Mozart.

La basse d'Alberti triomphe au détriment de l'écriture contrapuntique complètement négligée. Toute en accords consonnants, la musique garde une certaine saveur grâce aux notes de passage, aux appogiatures, aux anticipations, aux broderies, aux échappées qui dissimulent sa pauvreté harmonique. Les tragédies lyriques de Gluck, les opéras-comiques de Grétry, de Monsigny, de Philidor servent de modèles.

Les contemporains considèrent le chromatisme comme un « monde nouveau » car la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach est complètement ignorée et le Prologue de *Castor et Pollux* déjà oublié !

Afin de leur donner une apparence de solidité, les auteurs construisent les premiers mouvements de leurs sonates en s'attachant à un équilibre rigoureusement classique de la forme, mais les thèmes souvent agréables et bien chantants manquent de robustesse et se prêtent mal aux développements. Ceux-ci, étriqués, conventionnels, ne s'évadent guère d'une coupe terriblement scolastique; pour masquer cette indigence, des traits brillants les encadrent qui constituent d'excellents exercices de gammes et d'arpèges, et réclament une vélocité non pas nette et précise comme au clavecin, mais un peu tumultueuse et brouillonne, où la pédale dont on connait mal les ressources joue un rôle néfaste.

Outre les sonates, les premiers pianistes français composèrent des caprices, des airs variés, des transcriptions d'opéras et, sacrifiant à une

mode tyrannique, des pots-pourris sans le moindre intérêt.

La qualité ne correspond pas à la quantité. Les éminents musicologues qui étudièrent ces œuvres, Georges de St. Foix et Georges Favre, montrèrent beaucoup d'indulgence. Rares sont celles qui n'échappent pas à une grande monotonie. Si on les confronte avec les ouvrages de leurs contemporains Wagenseil, Ph. Em. Bach, Haydn, Clementi, Mozart, les tentatives des pianistes parisiens à cette époque manquent d'envergure. Ils font figure d'écoliers attentifs qui, les yeux fixés sur ces modèles, essayent de leur ressembler. Leurs compositions manquent de substance et de cohésion dans les idées et vivent d'une vie factice, soumises à l'application mécanique de règles qui chez eux semblent inutilement arbitraires, parce qu'ils leur obéissent aveuglément, sans le moindre esprit critique.

Affligeante tradition ! Cette manière de concevoir les règles de la composition musicale se retrouvera plus tard chez de nombreux disciples de César Franck et chez de nombreux imitateurs de Debussy dont je préfère ne pas citer les noms. Aux uns comme aux autres il manque ce qui fait les véritables génies : une sensibilité qui ne soit pas prisonnière de contingences techniques et l'art de subordonner l'usage des formes musicales à une pensée directrice.

Le clavecin ne disparut définitivement qu'en 1789 ; jusque là les compositeurs destinèrent leurs œuvres au clavecin *ou* au pianoforte, sans indiquer de préférence, sûrs ainsi d'atteindre un public plus nombreux. Presque tous étaient des organistes et j'ai l'impression qu'ils montrèrent une méfiance égale pour le clavecin et le pianoforte, les faisant toujours accompagner, avec la mention « ad libitum », de violons, d'altos, de violoncelles ou même de hautbois, de clarinettes, de bassons, dont le rôle n'était qu'accessoire.

Nos clavecinistes, depuis Chambonnières, avaient suivi une tradition purement française, venue du luth. Et, cela, malgré les italianismes qu'ils surent heureusement incorporer à leur style. Le piano, à ses débuts, ne bénéficie point d'un tel avantage. Son avènement coïncide avec la pire époque de la musique française. Comment ne pas le regretter amèrement !

Les événements politiques qui bouleversèrent la France à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle eurent musicalement des conséquences désastreuses. Selon l'évangile de Rousseau, les compositeurs se contentent de connaissances rudimentaires quant à l'harmonie et au

contrepoint, la banalité leur semble une preuve de sincérité. Il y a pourtant quelques exceptions :

Le franc-comtois Jean François Tapray (1738-1819) écrit une musique naïve et joyeuse, d'un caractère qui pourrait passer pour primesautier, si l'on n'y discernait pas certaines reminiscences de Grétry et de Monsigny. Le parisien Nicolas Séjan (1745-1819), plus réellement inspiré, montre une gravité, une noblesse qui l'apparente parfois à Gluck ; dans ses mouvements vifs les traits ont un éclat, un brio déjà spécifiquement pianistique. Né à Abbeville, le célèbre organiste Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794), qui transcrivit pour le pianoforte quelques symphonies de Haydn, publia en 1782 une belle sonate en *ut mineur,* où se reconnait l'influence du maître viennois.

Les alsaciens Nicolas Joseph Hullmandel (1751-1823), Jean-Frédéric Edelman (1749-1794) et Louis Adam (1758-1848) sont les auteurs d'ouvrages plus significatifs.

Le premier, entêté royaliste à la différence de la plupart de ses confrères, alla s'intaller à Londres à la mort de Louis XVI ; il introduisit en France le style de Ph. Em. Bach, dont il avait été l'élève à Hambourg. Le second, fougueux jacobin que Robespierre envoya à l'échafaud, en adepte enthousiaste du mouvement littéraire germanique « Sturm und Drang », se manifeste par des œuvres passionnées où les oppositions de nuances se multiplient ; ses phrases mélodiques sont flexibles, fluides, d'une grâce doucereuse, parfois un peu mièvre.

Le troisième, Jean-Louis Adam, fut le véritable fondateur de l'enseignement du piano en France. Elève d'Edelmann, il imita d'abord son maître avec beaucoup d'adresse, mais ensuite au cours de sa longue carrière (il avait six ans à la mort de Rameau, et Chopin mourut un an après lui), il subit sans le moindre discernement les fluctuations du goût du public, ne faisant point de différence entre Steibelt et Beethoven et préférant Thalberg à Liszt, Kalkbrenner à Chopin. Malgré des qualités indéniables, ce virtuose au métier solide, compositeur fécond, très besogneux, très opportuniste, causa un préjudice certain à notre Ecole de piano ; il engendra une manière de professer prétentieuse et dogmatique, qui paralysa jusqu'à la fin du XIXe siècle l'enseignement du piano au Conservatoire de Paris. Pour nous sortir de cette ornière, il fallut attendre l'arrivée de professeurs comme Edouard Risler, Isidore Philipp, Alfred Cortot, l'exemple d'artistes comme Raoul Pugno, Marie Jaëll, Blanche Selva, qui permirent la rénovation de notre pédagogie pianistique.

Contrairement à Schobert, les Allemands: Johann-Gottfried Eckard (1735-1809) et Henri Joseph Rigel (1741-1799) qui vécurent aussi à Paris ne nous apportèrent rien de valable et ne surent que profiter de nos défauts. Et je citerai aussi, parce que leur notoriété acquit une certaine importance et malgré leur absence de personnalité, l'Abbé Bugle, Joubert, Balbastre, Michel Corrette.

Ce dernier en 1780 composa une série de *Divertissements* « contenant des échos de Boston et la victoire d'un combat naval remporté par une frégate contre plusieurs corsaires réunis ». Dans ce combat naval, Corrette prétend « exprimer par l'harmonie le bruit des armes, des canons, les cris des blessés, les plaintes des prisonniers mis à pied à fond de cale et l'allégresse des vainqueurs célébrée par une fête marine ». Des explications détaillées soulignent chaque phrase musicale et précisent l'action qui se déroule. Les effets pianistiques qui accompagnent ces intentions pittoresques et descriptives apparaissent aujourd'hui d'une parfaite niaiserie.

Les pianistes, hélas, étaient alors tous compositeurs et comme tels ne jouaient en public la plupart du temps que leur propre musique, où abondaient les morceaux de circonstance. Très nombreux furent alors ces œuvres ridicules évoquant des batailles, des incendies, des tempêtes, et même des promenades en aérostats, célébrant la première tentative des frères Montgolfier qui eut lieu en 1783.

Quand on songe aux chefs-d'œuvre de musique descriptive écrits à l'époque de la Renaissance par nos polyphonistes, il est évident que l'idée de progrès continu appliquée à notre art ne repose que sur des raisonnements empiriques...

Le seul compositeur de l'Ecole française qui avant la Révolution montra dans ses œuvres pianistiques un talent réel, c'est Méhul qui laissa deux recueils de trois sonates, l'un édité en 1783 quand il avait 20 ans, l'autre en 1788. L'auteur de *Joseph* abandonna ensuite le pianoforte ; on peut le regretter. Malgré des procédés de développement fort ennuyeux, ces ouvrages de jeunesse, avec leur allure orchestrale, avec leur style pathétique d'une évidente sincérité, avec leurs thèmes d'un vigoureux relief coupés de brusques et longs silences fort impressionnants tranchent nettement sur l'ensemble de la production pianistique française de l'époque ; Méhul, certes, n'ignorait pas Clementi.

Cet Italien anglicanisé créa le premier un style véritablement adapté au piano avec ses trois premières sonates, op. 2, éditées en 1773. On y

remarque des effets inconnus au clavecin, l'alternance du jeu lié et du staccato, la recherche de nuances expressives et de sonorités vigoureuses. Il cherchait, disait-il, à imiter l'orchestre. Une de ses premières sonates, op. 5 fut éditée chez l'éditeur Bailleux en 1780 à Paris, où il fit de nombreux et prolongés séjours. Il mourut en 1832 à 80 ans, et durant sa longue vie, il ne cessa de perfectionner sa technique qui, néanmoins, exigeait toujours d'avoir la main immobile et les doigts arrondis ; ces principes ne devaient s'avérer caducs qu'au moment où apparurent Liszt et Chopin. Ce compositeur fécond éveilla de son vivant un intérêt passionné. Comme on le croit souvent il n'est pas seulement une espèce de Czerny italien ; son fameux cahier d'études « Gradus ad Parnassum », paru en 1817, et où il réunissait toutes les difficultés pianistiques de son temps lui valut cette réputation de pédagogue. Comment ne pas déplorer que les pianistes s'obstinent à ignorer ses nombreuses sonates ?

Par leur technique brillante, par le mûrissement de la pensée, par l'art avec lequel les thèmes sont largement développés, elles font prévoir Beethoven. Ce dernier d'ailleurs les appréciait fort et les avait longuement étudiées. Il faut mettre sur le compte d'une impardonnable jalousie les lignes suivantes adressées par Mozart à sa sœur : « Clementi est un charlatan, comme tous les Italiens... Ce qu'il fait très bien, ce sont les passages de tierces, il a sué nuit et jour à Londres pour y parvenir. Mais hors de cela, il n'y a rien, absolument rien, ni style, ni goût, ni sentiment ». Ces insultes du maître de Salzbourg qui, sur le plan de la technique purement pianistique n'égala point Clementi, sont peut-être une des causes de la disgrâce et de l'oubli où sombra l'œuvre du compositeur italien.

Il forma un nombre incalculable d'élèves, on peut dire presque tous les pianistes de son temps dont Cramer et Field ; celui-là par ses études, celui-ci par ses nocturnes furent tous deux précurseurs de Chopin. A la France échut malheureusement un de ses disciples les moins intéressants, le pianiste allemand Kalkbrenner. Ce professeur dont la réputation fut immense ne comprit jamais que pour se montrer un digne émule de son maître, il devait poursuivre ses innovations et s'adapter à la nouvelle technique exigée par Chopin et Liszt. Ignorant également Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, il contribua à paralyser l'essor de la technique pianistique en France, en défendant avec âpreté le domaine restreint de son bagage de connaissances afin de consolider sa position de pédagogue.

***

Quand la tourmente révolutionnaire eut tout balayé, que tout ce qui restait de l'Ancien Régime fut aboli, les clavecins devinrent des pièces de musée. Une époque aussi différente de son aînée n'avait rien de mieux à faire qu'à l'ignorer. Les artistes ne s'en privèrent pas : c'est alors qu'on vit les élèves du peintre David prenant comme cibles les tableaux de Watteau et les cribler de boulettes de pain.

Notre musique tombe dans une époque de quasi stérilité, elle passe complètement à l'arrière-plan du concert européen. Deux artistes contribuèrent à notre avilissement et ne tardèrent pas à jouir des faveurs du nouveau public de nouveaux riches du Directoire. L'un est berlinois, Steibelt (1765-1823) : l'œil sombre et fatal, le front chargé de nuages, l'allure inspirée, ses plus grands succès sont des morceaux descriptifs bruyants de tremolo comme « *l'Orage* », morceau resté longtemps célèbre ou encore des « *Bacchanales* » avec accompagnements de tambourin, qu'il exécute lui-même grâce à une pédale spéciale qu'il a fait ajouter au pianoforte. L'autre est un Tchèque, Düssek (1761-1812) ; son mécanisme manque de sûreté, mais son toucher est délicat. Il joue beaucoup de Romances et de Canzonettas et prétend être un homme distingué ; il se montre en toutes occasions obligeant, fort aimable. Un de ses contemporains écrit : « Noble, élégante comme ses manières, sa musique étonne rarement, mais elle plaît toujours ». Ces deux musiciens eurent à Paris beaucoup d'imitateurs.

Rien à dire des sonates de Boïeldieu et de Hérold, œuvres de jeunesse où l'on trouve quelques passages rappelant leurs charmants opéra-comiques.

Mais il faut faire une place à part à un élève du bon musicien Ladurner, tyrolien parisiannisé, je veux parler de Boëly (1785-1858), injustement trop peu connu. Le sérieux de son caractère, l'élévation de ses idées lui permirent de continuer la tradition de Couperin et de Rameau et il étudia longuement Bach et Beethoven. Il fut l'ami de Madame Bigot, à qui ce dernier avait fait cadeau du manuscrit de « *l'Appassionata* ». La musique de Boëly savamment écrite, est pleine d'inventions, quoique serrée dans l'étau d'inexorables règles. Il se plaît à pasticher ses compositeurs préférés. Par ses qualités comme par ses défauts, il fait parfois songer à St. Saëns. Boëly est une exception. Au début du XIXe siècle tous les succès des pianistes s'obtiennent grâce

à des pots-pourris où le public se délecte à retrouver les airs d'opéra qu'il aime. Erard a créé le mécanisme du double échappement, les pianos s'améliorent considérablement et les pianistes n'ont qu'un but : imiter les trompettes, les roulements de timbale ou atteindre la virtuosité des violonistes qui en ce domaine ont sur eux un siècle d'avance.

Mais bientôt tout va changer grâce à l'arrivée à Paris de Chopin et de Liszt.

Avec Chopin, le piano pour la première fois renonce à des allusions à un style orchestral, et la musique peut profiter des sonorités propres à l'instrument dans ce qu'elles ont d'inimitable. Venu à Paris en 1831 à l'âge de vingt-deux ans, il y resta dix-neuf ans, jusqu'à sa mort. Son influence fut immense sur notre art pianistique. Sans lui, Fauré, Debussy et Ravel n'auraient pu composer de la même façon. Comme l'a écrit André Gide «Chopin propose, suppose, insinue, persuade; il n'affirme presque jamais». Et je pense également à ce qu'écrivit Bossuet sur Mme de la Vallière « Pour expliquer cette matière, il faudrait tenir un langage que le monde n'entendrait pas ».

Sa personnalité musicale est redevable à la France des mille contingences qui permirent à son génie de s'épanouir librement. Ce musicien polonais, et si attaché à sa patrie, mais de père lorrain, ne disait-il pas à la fin de sa vie en parlant de nos compatriotes « Je me suis attaché à eux comme aux miens propres » ?

Liszt, lui-aussi, dans la première partie de sa carrière, est un romantique français. Il a douze ans quand il débarque à Paris et le musicien hongrois reçoit une éducation intellectuelle tellement française qu'il en oublie sa langue maternelle. Il admire Berlioz et affirme l'identité de la musique avec la poésie, la peinture, la littérature, l'éloquence. En 1831, il transcrit au piano la *Symphonie Fantastique*. Liszt complète Chopin. Il inventa la technique d'articulation du coude et de l'épaule, réclamant des bras une gymnastique réservée jusqu'alors au poignet et à la main. Pour lui l'indépendance des bras devint aussi essentielle que l'indépendance des doigts ; un goût du risque, qui n'avait existé avant lui à l'état embryonnaire que chez Scarlatti, l'incite à faire d'énormes bonds sur le clavier avec une seule main, paquets d'accords se déplaçant à une vitesse vertigineuse, ou des combinaisons de croisements de bras d'une hardiesse inouïe. Même il ne s'interdit pas de se laisser aller à des mouvements de tout le corps, s'affranchissant de l'habitude qu'on avait de rester le buste strictement rigide. Son emploi de la pédale tout ex-

pressif est d'une liberté rare ; il se permet de la laisser enfoncée sur des gammes ou sur des harmonies différentes. Pour vanter tant d'habileté, on ne saurait employer d'expressions trop exagérées.

Virtuose incomparable, trop souvent il jongle pour le plaisir de jongler ; mais tous les jongleurs en sont là, Rubens avec ses couleurs, Victor-Hugo avec ses métaphores. Sa musique n'est jamais pensée en musique de chambre, c'est la grande différence qui le sépare de Chopin, pour qui le piano est toujours resté l'instrument intime et confidentiel, fait pour être écouté de quelques privilégiés, mal à sa place dans une salle trop vaste (il avait inventé pour cet usage ce jeu caressant qui consiste à avoir la main absolument à plat, afin de ne pas frapper les touches avec l'extrémité des doigts, mais de les effleurer avec leur partie charnue, la pulpe). Pour Chopin, comme jadis le royal clavecin, le piano était un instrument éminement aristocratique ; Liszt l'a démocratisé, quitte à lui faire violence et si malgré son prestige magnétique le public s'ennuyait à une sonate de Beethoven, il lui jouait rageusement, crinière ébouriffée, une paraphrase sur Robert le Diable ou les Huguenots et, pianiste athlète, forçait les acclamations. Misérables paraphrases ! A voir toutes les cascades de notes dont elles sont remplies, on pense à tout le temps précieux qu'il a dû perdre à les écrire, je ne dis pas à en travailler les difficultés innombrables, car dans ce genre d'élucubration il se contentait d'employer, en les arrangeant un peu, des traits ayant déjà servi soit à lui, soit à d'autres. Facéties à la mode du temps, un peu plus compliquées, quelquefois plus intelligentes que celles de ses émules contemporains. On y voit sévir toutes les particularités d'un style périmé et dont les traces mêmes ont aujourd'hui heureusement disparu. C'est la raison pour laquelle les œuvres de virtuosité du pianiste Thalberg, si longtemps fêté à Paris, dorment aujourd'hui dans les coins les moins fréquentés des bibliothèques. Que de pages couvertes de traits abracadabrants ! Quel travail perdu !

Mais une ère nouvelle commence ; Liszt et Chopin ont créé à Paris la technique de l'Ecole moderne du piano. Tout notre art va se trouver rattaché à ces génies incomparables comme par des liens secrets.

***

Nous arrivons à un moment, où le faux pathos, la sensibilité salonesque vont enfin être éliminés de notre répertoire pianistique. Après

une trop longue éclipse, nos musiciens retrouvent leur tradition. Comme au temps des clavecinistes, il y aura pléthore de compositeurs intéressants, les moins bons seront encore excellents. Et combien ils sont différents les uns et les autres ! Je pense à ce qu'a écrit André Cœuroy « L'Ecole Française est une gerbe où chacun apporte sa couleur. Et chacun, pris seul, trahit les autres ».

Tout a été dit sur César Franck. Les grandes constructions où il se complaît s'édifient selon des données qui sont l'aboutissement de Bach et de Beethoven et, dans ses œuvres de piano, avec une écriture qui doit surtout beaucoup à Schumann, à Liszt et à ce pianiste trop oublié Alkan, dont les *Etudes* contribuèrent efficacement à l'enrichissement de la technique pianistique. Saint Saëns n'a guère composé pour le piano que des *Etudes* et des Concertos. Son esprit caustique et sa verve persifleuse se plaisent dans les mouvements rapides. Sa technique n'apporte rien de neuf, mais la virtuosité y apparaît comme un jeu séduisant, où l'acrobatie inutile se trouve absente et permet les plus élégantes arabesques.

Quant à Gabriel Fauré, c'est un grand précurseur qui sut créer un langage harmonique dont l'importance depuis une quinzaine d'années apparaît prépondérante. Du point de vue strictement pianistique, il innova peu. Il fut l'élève respectueux de St. Saëns, il admirait Gounod et sa musique, les rejoint dans ses moments de facilité.

Ses barcarolles, ses nocturnes, ses valses-caprices continuent la tradition romantique avec leurs scintillants arpèges, leurs expressives mélodies.

Les pianistes, en les étudiant, ne découvrent que peu de choses au point de vue technique. Mais dans ces œuvres règne une volupté nonchalante ; on y décelle une sensualité paresseuse, ignorée jusqu'alors. Cette production pianistique surgissant tout-à-coup, les Français l'attendaient depuis longtemps, depuis que l'on jouait du piano en France.

L'émotion n'en est jamais absente, mais traduite avec cet élan retenu, cette sobre élégance si caractéristique du lyrisme fauréen.

On y sent frémir une passion ardente, une tendresse obstinée qui se transforme parfois en extases alanguies ; les impromptus badinent avec une grâce aérienne et fourmillent de rythmes imprévus. Si les développements apparaissent toujours très personnels, c'est qu'ils ne se meuvent que conduits par des allusions à des réflexes sensoriels.

De la continuité de ces réflexes dépend la puissance créatrice de l'auteur : il façonne chaque parcelle de sa musique à l'image de sa pensée ;

le rêve qu'il poursuit détermine le langage sonore dispensateur de l'atmosphère adéquate à sa sensibilité.

Si sa technique ne se targue d'aucune extravagance, tout en se pliant à des lois d'une logique impeccable, elle se plait aux équivoques tonales, aux modulations feintes. Avec un bonheur sans égal, par d'adroits stratagèmes, que d'accords dont les suaves résonnances sont amenées tout naturellement à leur point extrême de rayonnement !

A tous moments, règne un exact équilibre entre l'indépendance d'une imagination fertile en découvertes et le respect des formes classiques. Jamais une formule convenue, jamais un développement arbitraire.

Si quintessenciée que puisse être une telle musique qu'on dirait désincarnée, elle ne donne pas l'idée ou la sensation d'un travail ardu, moins encore d'un effort. On dirait un jeu supérieur obéissant à des règles constantes et parfaites dont l'observance facilite toutes les libertés.

Dans ses derniers nocturnes, les plus beaux, à mon avis les plus émouvants, il semble que Fauré en soit arrivé à penser que la musique s'avilit à ne chercher qu'à traduire des impressions ou des sensations.

Mais il n'a point changé, au fond, et l'on découvre dans les œuvres de ce vieillard de près de 80 ans d'étranges profondeurs où s'agitent d'invisibles courants. Comment n'y pas remarquer ce qu'elles contiennent d'espoir, de nostalgie et aussi de lassitude ?

Avec une production pianistique réduite, Chabrier apporte bien des éléments nouveaux. Ce musicien Auvergnat avait un grand instinct de la peinture. Il lui semblait que ses œuvres, composées pour le piano, pouvaient se comparer aux « études » que les peintres accrochent dans un coin de leur atelier en se promettant d'en faire un jour « un chic tableau ». Il improvisait avec un lyrisme échevelé d'une verve truculente et essayait ensuite en composant de se remémorer ses folles improvisations. Ses trouvailles harmoniques sont presque toutes issues de sa technique pianistique extraordinairement agile, spontanée, fourmillante d'agrégations de notes imprévues, d'enchaînements inédits, d'accords de neuvième ou de septième, de dissonances hardies et non résolues. Sa mélodie est indépendante de tout style instrumental de l'époque ; elle se compose d'éléments dont la vitalité, la puissance, le charme ou la pétulance bouffonne semblent issus de danses et de chansons populaires.

Avec Debussy naquit un nouveau mode de sentir et de comprendre. Il compte parmi les rares créateurs qui aient su élargir et renouveler notre sensibilité, nous obliger à faire un retour sur nous mêmes. Certains

de ses effets pianistiques doivent beaucoup au Gamelan javanais. Son emploi de la pédale est resté unique. Et le premier, il apprivoisa la syncope des nègres d'Amérique, en 1907, en l'introduisant dans son *Golliwog's cake Walk*. Malgré les titres suggestifs qu'il inscrivit en exergue à ses œuvres de piano, le langage des sons n'a pas pour lui un pouvoir descriptif, comme on l'entend généralement.

De même que le peintre compte sur les capacités visuelles de celui qui regarde ses tableaux, le musicien compte sur le tympan subtil de ses auditeurs pour permettre à leur imagination d'enregistrer des images précises, points de départ pour des rêveries que chacun à sa guise peut orner de symboles. Debussy composa des *Etudes* où toute sa technique pianistique se trouve résumée. On les joue peu, car par leur difficulté d'écriture, elles déroutent encore bien des virtuoses.

Les *Jeux d'eau* de Ravel écrits en 1901, sont à l'origine de nombreuses nouveautés pianistiques que l'on peut remarquer non seulement chez lui, mais chez Debussy. L'aboutissement de sa production consiste en deux concertos.

Au début du siècle le public de Paris honnissait le genre concerto et avait pris l'habitude dans les concerts symphoniques d'accueillir sans discrimination les virtuoses les plus illustres par de retentissants sifflets. Quelques concertos nauséabonds avaient suffi à rendre plausible cet anathème.

Les esprits forts, wagnériens enragés nourris d'exégèses philosophiques, imbus de doctrines théosophiques, refusaient avec une hostilité systématique d'écouter sérieusement toute musique qu'ils jugaient ne pas nécessiter une initiation littéraire ou métaphysique.

On voulait bien des symphonies classiques, mais davantage encore des fragments de la Tétralogie ou de Parsifal. C'était alors ce que les connaisseurs appelaient de la musique pure.

Nous avons changé tout cela, ou plutôt la mode, pour cette appellation, a changé d'objet.

De cette soi-disant musique pure, le concerto est devenu précisément, ces dernières années un des trois ou quatre prototypes. Or, Ravel, très dandy, toujours se montra soucieux de ne point mépriser les caprices de la mode, à la condition que celle-ci ne vienne pas contredire ses convictions intimes, et lui donne l'impression de pouvoir lui être de quelque utilité.

Son génie curieux et malicieux savait s'accommoder avec bonheur

des docilités du snobisme, et ne craignait pas de s'amuser, en faisant semblant de s'y laisser prendre, des influences les plus contradictoires. Musicalement, il demeurait prodigieusement fort; tout se résolvait pour lui en jongleries techniques, et sa technique infaillible restait asservie à un discernement d'un goût incorruptible. D'ailleurs, contrairement à tant d'autres, il se gardait bien d'utiliser les artifices de son métier irréprochable pour remplacer ou suppléer une imagination défaillante.

Le piano, dans les deux concertos, apparaît alternativement sous deux aspects : ou bien comme un instrument quelconque de l'orchestre qu'il vient seulement enrichir anonymement, en y ajoutant les particularités de sonorité habilement choisies, ou bien encore et plus souvent, comme un instrument soliste ; et alors, sans négliger aucune de ses prérogatives, tantôt déployant une étincelante virtuosité, tantôt manifestant très individuellement son pouvoir expressif.

Léon-Paul Fargue, conseillant les poètes, écrit : « il faut qu'il y ait des colonnes. Le moment vient où l'édifice tient tout seul, et où tu peux les retirer, doucement. Mais il faut que leur fantôme se fasse toujours sentir. »

Ravel n'oublie jamais d'édifier ces colonnes ; il les installe à grands renforts de curieux échafaudages, puis, tel un prestidigitateur, il fait tout disparaître.

Le fantôme des colonnes se peut encore deviner, mais qui saura jamais expliquer les échafaudages qui lui ont permis de les construire ? Car le problème de la création ravelienne est bien tout entier, insoluble, sans l'édification de ces échafaudages.

Ce qu'il devait à son intuition, à sa sensibilité, Ravel aimait l'attribuer à son discernement, à son tact. Etait-ce pudeur ou méconnaissance de lui-même ? Ou bien l'habitude de concevoir toute création de son génie musical comme une conquête de son intelligence précise sur les aspirations indéfinies de son cœur, de son âme irrésolue, flottante comme toutes les âmes ?

Ravel était trop minutieux pour être simple, trop ennemi de toute espèce de facilité. Son intelligence toujours en éveil ne s'effrayait d'aucune complexité, même il recherchait la difficulté avec complaisance pour se donner le plaisir de la résoudre simplement avec une élégance de moyens d'une étonnante sobriété.

Malgré les prétextes dont elle ne manque jamais de s'affubler, la profonde signification de sa musique, il ne la faut point chercher ailleurs

qu'en elle-même. C'est par là que Ravel ressemble à notre grand Couperin. Il a su éviter ainsi de succomber au vertige sentimental du romantisme allemand, et son admiration pour Wagner et Richard Strauss ne l'empêchait pas de s'en moquer aimablement.

Il est vrai que, ne craignant pas de se moquer de lui-même, et, fâcheusement importuné par ses nombreux imitateurs, Ravel était devenu dans les dernières années de sa vie, un des plus sévères critiques du ravelisme.

Ravel se plaisait à répéter cette pensée de Chopin :

« Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée ».

Et l'auteur du Boléro expliquait :

« A-t-on compris ? A rebours ! On en a dévoilé, depuis, des arrières-pensées ! Jusque-là, la musique s'adressait à la sensibilité. On l'a envoyée chez l'entendement. Il n'en avait que faire. Etre sensible au rythme, à la mélodie, à l'harmonie, à l'atmosphère qui créent les sons. Frissonner à l'enchaînement de deux accords, comme au rapport de deux couleurs. Avoir quelque chose à dire : telle est l'arrière-pensée de Chopin ».

A Ravel, si subtil technicien, ce qu'on appelle le métier paraissait redoutable.

Il écrivait dans la revue S. I. M. :

« En art, le *métier*, dans le sens absolu du mot ne peut exister. Dans les propositions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité. La volonté de développer ne peut être que stérile ».

La technique pianistique de Ravel est issue directement de Liszt ; mais la nécessité d'une clarté et d'une égalité aussi méticuleuse qu'au clavecin, l'équilibre des dosages savants de la pédale, qui doivent varier forcément avec chaque instrument et se combiner avec la variété constante des attaques, l'absence de tout laisser aller véhément ou sentimental, tout cela, et bien d'autres particularités encore, exige de la part de l'exécutant une préparation très différente de celle par quoi l'on avait l'habitude de résoudre les problèmes pianistiques de la musique romantique. C'est plutôt des clavecinistes, et de Scarlatti surtout, que se rapproche le plus Ravel pour le mécanisme des doigts ; pour la subtilité du toucher, le Chopin des Etudes et des Préludes est un guide excellent ; la manière de phraser très souvent s'apparente à Chabrier.

S'il l'eût voulu, Ravel aurait pu être un virtuose très brillant ; mais il se contenta, car il ne travaillait jamais, d'être un assez bon

pianiste, dont les mains furent peut-être « les tyrans de la création musicale » comme l'écrivait Weber en parlant de lui-même ; ses doigts longs et agiles, fortement spatulés, sa main effilée nouée à un poignet extrêmement souple semblaient d'un prestidigitateur ; son pouce se retournait vers la paume de sa main avec une facilité invraisemblable qui lui permettait d'enfoncer aisément jusqu'à trois touches ensemble.

Dans la musique de Chopin, de Schumann, de Beethoven, les sentiments sont à l'état brut ; que ce soit de l'amour, de la haine, de la tendresse ou de la colère, l'interprète peut se les approprier en utilisant ses ressources de sensibilité de toutes les façons et sans la moindre pudeur. La musique de Ravel ne permet pas qu'on use d'un pareil sans-gêne ; le génie qui l'habite est d'une pointilleuse susceptibilité. C'est un art dont le raffinement est extraordinairement voluptueux, mais qui simule une impassibilité presque déconcertante, parmi l'acuité des sensations qu'il évoque dans leur complexité.

Ravel sut miraculeusement accorder la fidèle et respectueuse observance des lois traditionnelles avec les exigences d'un merveilleux esprit créateur, épris de discipline et de liberté et masquant sous un sourire les problèmes ardus qu'il se plaisait, ainsi, à résoudre. J'ai longuement parlé de l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, car sa production pianistique domine toute notre musique actuelle. Grâce à Debussy et à Ravel le style français pianistique étend son influence aujourd'hui sur le monde entier. A ce propos, il me semble important de remarquer ceci :

On peut identifier aisément l'action bienfaisante ou malfaisante que deux artistes de nationalités différentes peuvent exercer l'un sur l'autre : l'observation est facile à faire, qu'il s'agisse de Bach et de César Franck, de Schumann et de Fauré ou de Liszt et de Ravel. Mais ce genre de comparaisons, de confrontations entre artistes isolés n'aboutit qu'à des solutions fragmentaires ; il faut s'aviser également des échanges réciproques entre nations, de leur dépendance mutuelle, de l'ascendant qu'alternativement ou conjointement elles exercent l'une sur l'autre.

Ces constatations contribuent à résoudre quelques problèmes esthétiques extrêmement significatifs.

A notre époque il arrive souvent que des compositeurs revendiquent comme une nécessité vitale d'écrire une musique qui soit « bien de chez eux ».

Cette attitude s'explique si l'on songe combien en Angleterre, après une période florissante, toute espèce d'originalité fut longtemps étouffée.

Ses compositeurs jusqu'à Henry Purcell comptèrent parmi les meilleurs de l'Europe, ensuite l'Italie, puis l'Allemagne, les colonisa. En Russie, en Hongrie, en Espagne, les compositeurs réussirent à se soustraire à ce danger ; mais en fait leur intransigeance nationale n'est qu'illusion.

Il n'existe pas d'œuvres musicales où ne soient discernables des éléments appartenant à plusieurs pays ; l'essentiel est que la dose ne soit pas trop forte.

D'autre part, les musiciens qui s'acharnent à vouloir parler une langue musicale, constituée uniquement d'éléments nationaux, risquent de n'être vraiment compris hors de leurs frontières.

Je me contenterai de citer quatre exemples à ce sujet : la musique si indéniablement française de Couperin doit beaucoup aux Italiens et celle de Fauré aussi typiquement caractéristique de notre sensibilité musicale doit beaucoup aux romantiques allemands.

Par contre le génie de Vincent d'Indy fut obnubilé par celui de Wagner et les petits morceaux de piano d'Erik Satie fournissent la preuve de ce qu'il advient d'un compositeur résolu à vouloir écrire dans un style français pur de tout amalgame.

Entre les deux guerres, l'auteur des *Croquis d'un gros bonhomme en bois* engagea la musique française dans une voie dangereuse, où il s'en fallut de peu qu'elle se perdit à jamais.

On peut déplorer la nocivité des conseils de Jean Cocteau, grand ami de Satie, et en l'occurence la position prise par l'écrivain vis à vis de Debussy fait curieusement songer au rôle joué par Jean-Jacques Rousseau vis à vis de Rameau.

Jeux et divertissements me paraissent la réussite la moins discutable de Satie.

L'insuffisance de sa technique, ses maladresses passèrent pour des trouvailles. Avec une sotte inconséquence, on le compara à Picasso. On en fit à la fin de sa vie le prophète et le grand prêtre d'une religion nouvelle, au grand étonnement des musiciens qui l'avaient aimé comme un curieux précurseur à cause des *Sarabandes* composées en 1887, où se trouvaient des successions d'accords de neuvième qu'un peu plus tard Debussy devait vulgariser.

Avec son infaillible perspicacité, Roland Manuel écrivait en décembre 1924, après avoir entendu la dernière œuvre de Satie :

« Adieu, Satie ! Puissiez-vous entraîner dans l'abîme, avec l'amour de la faute d'orthographe et le culte de la fausse note, ce prétendu

classicisme, qui n'est qu'absence de grâce et cet abominable romantisme qui méconnait jusqu'à la sincérité ! »

On ne peut minimiser l'influence de Satie. Chose curieuse, elle fut surtout profitable à certains compositeurs dans leurs œuvres de piano : Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Henry Sauguet. Mais l'influence de Fauré, directe ou indirecte, compte bien davantage et surtout celle de son élève Ravel. Que de noms à citer : Charles Kœchlin, Florent Schmitt, Roger Ducasse, Louis Aubert, Maurice Delage, Delvincourt, Jacques Ibert, Jean Françaix, Olivier Messiaen, Jean Rivier, Dutilleux, Martelli, Damase, combien d'autres encore qui contribuèrent aussi à mettre notre musique de piano au premier rang de la production contemporaine !

Quant au rôle pédagogique joué par Vincent d'Indy, on s'est beaucoup illusionné sur sa réelle importance. A moins de compter parmi ses disciples Paul Dukas, qui n'eut pas toujours à se louer des conseils de son maître, et Albert Roussel qui sut à temps se libérer d'une tutelle encombrante. Les œuvres pianistiques de ces deux compositeurs comptent parmi leurs meilleures réussites.

Un des guides les plus révérés actuellement par les jeunes générations est indiscutablement Strawinsky.

Cet homme génial est dangereux à suivre, mais comment ne pas être d'accord avec lui quand il écrit : « Bien loin d'impliquer la répétition de ce qui fut, la tradition suppose la réalité de ce qui dure. Elle apparaît comme un bien de famille, un héritage qu'on reçoit sous condition de le faire fructifier, avant de le transmettre à la descendance. »

La *Sonate* de piano de Strawinsky, selon l'aveu de l'auteur, a été écrite « comme un contrat de notaire ».

Exemple redoutable ! Sans doute un grand nombre d'œuvres, je ne dis point de chefs-d'œuvre, furent composées avec une rigueur aussi grande et aussi froidement calculée. Mais jadis cela n'était visible qu'aux techniciens.

Pour les adeptes de la dernière manière du compositeur russo-franco-américain, qu'ils soient compositeurs ou auditeurs, pour ces nouveaux classiques, la musique doit principalement éviter le vague et l'imprécis. Il lui est interdit de s'aventurer en des ambiguités favorables au rêve, elle doit tout dire en termes non équivoques. Nous sommes loin de la fluidité debussyste, de la poésie d'un Ravel ou d'un Fauré !

Et les dodécaphonistes nous menacent de chefs-d'œuvre qui feront oublier tout ce qui a été écrit jusqu'à ce jour.

Un des vices de notre époque est de traiter sur la place publique des problèmes qui ne devraient être abordés qu'à huis-clos, gravement, entre initiés. Le journalisme a tué la critique ; des jeunes gens incapables de lire une partition, portent sur les œuvres actuelles ou même sur celles du passé des jugements péremptoires. Jamais l'imposture ne s'étala avec autant d'effronterie.

L'essentiel est de parler le jargon à la mode. On agite des paradoxes, on jongle avec des théories, il faut être d'un parti. Aimer Bela Bartok fait négliger Debussy. Quelle absurdité !

Notre monde actuel est avide de sensations de toutes sortes, l'instabilité des goûts apparaît comme l'un de ses signes les plus caractéristiques. A trop entendre des expériences variées, à s'habituer à des changements constants, la sensibilité s'émousse et n'est plus un guide pour nos jugements.

Jamais il n'y eut tant de pianistes, jamais on a aussi peu écrit pour le piano. On en arrive à préférer le clavecin.

Certains compositeurs ont tendance à travailler comme des fonctionnaires ; ils connaissent mal la technique du piano, l'à-peu-près les contente aisément, quand il ne s'agit pas de science harmonique ou contrapuntique. En ces domaines, il est vrai, les maladresses sont rarissimes.

Le public évidemment ne se soucie guère des œuvres contemporaines, ceci n'a rien de surprenant. Il n'existe pas de compositeur qui n'ait eu à lutter contre l'hostilité du public ou, ce qui est pire, contre son indifférence.

Les vieux préjugés sont aussi funestes que les plus récents. Notre siècle affiche en tous domaines une volonté forcenée de renouvellement. Le piano ne peut que difficilement y participer. Son destin est-il accompli?

Avec lui, après tant d'innovations, de réussites, dont la France eut une large part ces dernières années, il semble maintenant qu'on ne soit plus capable que de récapituler les acquisitions du passé.

L'instrument a perdu de son importance. Depuis la radio, le microsillon, il ne joue plus dans la vie sociale le même rôle qu'autrefois. Par certains côtés, on ne peut que s'en féliciter : quantité d'œuvres médiocres n'ont plus d'audience, si on les voit encore sur les catalogues d'éditeurs peu clairvoyants.

LE LANGAGE PIANISTISQUE DES COMPOSITEURS FRANÇAIS

Actuellement, l'ambition essentielle des musiciens peut se résumer dans cette formule assez primaire : « originalité à tout prix ».

Or le piano d'aujourd'hui n'est pas plus riche d'éléments nouveaux que le piano d'hier, tandis que des groupements d'instruments inusités permettent des effets inattendus ; la technique pianistique n'apporte aujourd'hui rien d'inédit, si elle possède certaines ressources que rien ne peut suppléer. La nécessité d'une évolution, d'un renouvellement de la technique ne se fait point sentir.

A moins que le piano vassalisé ne serve bientôt plus qu'aux traitements barbares que lui fait subir la musique concrète afin d'obtenir des sonorités qui n'ont plus aucun rapport avec les moyens normaux dont l'instrument dispose...

Inquiétantes recherches ! Quelques compositeurs français s'engagent dans cette voie. Le piano martyrisé n'appartient plus aux pianistes, mais à des ingénieurs, à des techniciens qui semblent prendre un malin plaisir à le dépouiller de ses attributs essentiels. Que penser de tout cela ? L'avenir n'est que la suite d'un dialogue entre le présent et le passé...

HENRI GIL-MARCHEX.

INNOVATIONS INSTRUMENTALES D'EDGAR VARÈSE

par

ODILE VIVIER

« Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus « être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être sous- « traite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. « Ni la matière ni l'espace ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils « étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés « transformant toute la technique des arts agissent par là sur l'invention « elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la « notion même de l'art. »

Cette constatation de Valéry suffit à expliquer la nécessité des innovations instrumentales de Varèse dans l'évolution de la musique. L'on pourrait préciser avec Einstein : « Notre situation actuelle ne peut être comparée à aucune autre dans le passé. Nous devons changer radicalement nos façons de penser, nos méthodes d'action. » C'est dans cet esprit que Varèse, musicien du vingtième siècle, voulut aborder les problèmes techniques de la création musicale.

Elève de Widor et de Vincent d'Indy, fervent admirateur de Pérotin, de Monteverdi, de Marc-Antoine Charpentier ou de Berlioz, ami et protégé de Claude Debussy, Varèse étudia les sciences les plus diverses. La connaissance approfondie des techniques n'attira pas seulement sa curiosité, elle s'imposa comme un devoir, comme la nécessité première de pénétrer et de comprendre l'univers sonore pour mieux l'utiliser. Il

se plaît à citer la définition de Wronsky : « La musique est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons ». Cette attitude devait bientôt le conduire à rejeter l'esthétique tonale de la musique tempérée qui n'est plus aujourd'hui que le refuge des peurs et des impuissances. Et Varèse, comme les artistes inventeurs du Moyen-Age et de la Renaissance, partit seul à la recherche des matériaux que réclamaient ses exigences créatrices.

Avant d'entreprendre l'étude technique des innovations instrumentales du compositeur, il convient de comprendre sur quelles bases reposent ses œuvres, de quels terrains elles ont pu surgir et s'épanouir. Nous considérerons tout d'abord l'aspect scientifique de Varèse, en examinant rapidement quels grands principes de création naquirent de sa compréhension de Léonard de Vinci et de Paracelse, quelles nouvelles conceptions du son et du timbre succédèrent à ses recherches d'acoustique, et quels rythmes, quelles structures furent déterminés par ses connaissances d'astronomie et d'architecture.

D'une curiosité universelle, Varèse sut trouver dans les recherches du passé comme dans les techniques les plus modernes les principes de création qui étayèrent ses œuvres. Le culte du Moyen-Age, la passion pour les grands inventeurs le conduisirent à la lecture et à l'application des ouvrages d'alchimie ou d'astronomie hermétique au domaine musical, à l'étude des hypothèses et des découvertes des savants de la Renaissance. Il semble avoir subi tout particulièrement l'influence de Léonard de Vinci et de Paracelse.

Une certaine similitude d'esprit suffirait à expliquer sa vénération pour Léonard de Vinci, cet artiste avide de perfectionner toutes les techniques, désireux de connaître tout ce qui pouvait lui fournir des matériaux nouveaux. Un critique américain, Paul Rosenfeld, citait à propos d'*Arcana* la phrase fameuse : « Plus on connaît, plus on aime », insistant ainsi sur le développement simultané de l'intelligence et de la sensibilité qui caractérise Varèse, celle-là n'étant que le moyen de développer et d'exprimer celle-ci. Le compositeur considère la musique comme un art et une science, « the art-science of music today », dit-il lui-même, faisant sienne la conception du Moyen-Age où la musique était classée parmi les arts de raison du Quadrivium, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Il semble que l'on puisse rapprocher de la réflexion de Vinci sur « les ondes du son et de la lumière [qui] sont régies par les mêmes lois que celles de l'eau », cette volonté constante

qui conduit Varèse à rechercher les correspondances entre les différents éléments de l'univers, comme si les ouvrages d'astronomie ou la méditation dans les déserts devaient le faire pénétrer plus loin dans les secrets du son en tant que moyens d'expression.

Les préceptes de Paracelse renferment sous une forme volontairement obscure des vérités scientifiques que notre monde moderne commence à découvrir. Nombre de ces préceptes traitent de phénomènes dont Varèse sut appliquer la technique à ses œuvres musicales. Ainsi Paracelse, à la suite des alchimistes, décrit-il la transmutation des éléments. Varèse construit ses œuvres selon ce principe : il ne veut ni développement ni transformation, mais *transmutation* d'une cellule ou d'un agglomérat initial qu'il soumet à différentes tensions, à différentes dynamiques, à différentes fonctions de gravitation selon l'attirance et la densité des éléments nouveaux. Cette conception alchimique ouvre à la technique musicale des horizons insoupçonnés, plus riches de possibilités, plus conformes à la vérité structurelle de l'univers que les procédés si conventionnels que les théoriciens se sont efforcés d'établir depuis deux millénaires, à la mesure des connaissances scientifiques de leur époque.

Varèse ne se contenta point d'utiliser l'esprit et les découvertes du Moyen-Age et de la Renaissance. Très jeune, il commença des études d'acoustique, toujours plus ardemment poursuivies, afin de mieux connaître les matériaux de ses œuvres : les sons, leur nature et leurs propriétés. Membre de la Société américaine d'acoustique et de l'Institut de Physique, il demeure en relations constantes avec les plus grands physiciens. L'ouvrage de départ et de base de toutes ses théories fut *la Physiologie du Son* de Helmotz, qui traite le son en soi et non point selon un système arbitraire. Varèse rejette la musique tempérée, qui, elle, est un système arbitraire : arbitraire, la division de l'octave en douze demi-tons, arbitraire, le principe d'enharmonie, arbitraire, notre façon d'écrire... Dans les limites mêmes de nos instruments, il faut admettre la production de certains sons que notre écriture est impuissante à noter. Il écarte délibérément la « note » pour la remplacer par le « son », c'est-à-dire par un nombre de fréquences, seule conception conforme à la vérité acoustique. La tragédie de ce compositeur, précurseur et visionnaire, fut sans doute de demeurer longtemps sans la possession des matériaux qu'il souhaitait, obligé d'écrire ses partitions dans un cadre périmé où ses conceptions se tenaient à l'étroit ; cependant,

un ré n'y était point pensé comme un ré, mais comme un nombre de fréquences en rapport avec d'autres.

Les découvertes de Varèse dans le domaine du timbre sont particulièrement remarquables. Alors que l'orchestre romantique, avec Berlioz et Wagner, visait à la fusion des timbres entre eux, pour Varèse, au contraire, le timbre doit créer la différenciation des zones, des plans et des volumes ; on pourrait le comparer à la ligne et aux jeux de lumière qui donnent à certains dessins la précision et la perspective dans l'espace. Il n'entre pas dans le cadre de cet article d'expliquer par quelles théories et par quelles applications techniques Varèse est parvenu à posséder une telle maîtrise dans l'emploi des timbres. Il sait quels principes de dynamique régissent les sons et quelles recherches sont encore nécessaires au développement et à la précision de cette science. Un jeune compositeur d'aujourd'hui s'étonne puis s'émerveille d'apprendre l'importance de la dynamique dans la construction musicale. « La dynamique, cette branche de la mécanique qui traite du mouvement de la matière... » Et Varèse, partant de définitions et de classifications d'une rigueur scientifique absolue, explique comme un physicien les différentes dynamiques, ou décrit les phénomènes d'expansion du son avec l'enthousiasme du musicien ; il cherche, par exemple, à obtenir la magnification de la sensation par l'accentuation très forte de l'attaque, cette accentuation dépendant du renforcement de la résonance. Mais pour utiliser les résonances supérieures ou inférieures, il importe de savoir à quelles lois dynamiques elles sont soumises. Ces quelques remarques ne visent pas à rendre compte des innovations de Varèse ; nous n'avons d'autre prétention que d'attirer l'attention sur l'existence et l'importance de ces découvertes comme principes de composition.

Varèse voulut établir sa musique sur une connaissance toujours plus précise et plus variée de l'univers physique. La lecture d'ouvrages d'astronomie lui permit de créer une nouvelle conception du rythme et de l'équilibre musical. Varèse considère en effet que « les nouveaux concepts de l'astronomie nous permettent plus que jamais de considérer le rythme comme un élément de stabilité, et non comme l'ordonnance de certaines cadences ou de certains décalages métriques. » Il semble que la contemplation des galaxies, la compréhension de leurs mouvements, de leurs attirances, de l'importance de leur densité, aient incité Varèse à appliquer leurs lois d'équilibre et de structure à ces petites galaxies que forment les sons, et à les mouvoir, elles aussi, selon des rapports

de densité, de tension et de dynamique. Ce ne sont pas seulement les ouvrages d'astronomie qui lui ont révélé les grandes lois de l'univers, mais des études de toutes sortes se rapportant à des phénomènes physiques, chimiques, et allant jusqu'aux découvertes les plus récentes de la relativité ou de la science atomique. Varèse tient à suivre de très près l'évolution moderne, déplorant que dans toute l'histoire du développement de l'art, la musique soit toujours demeurée loin en arrière.

Les techniques de l'architecture n'ont peut-être pas fourni à Varèse les éléments essentiels de son langage musical, mais elles peuvent aider à comprendre, par comparaison, la structure de ses œuvres. Nous évitons le mot « forme », car Varèse le repousse. La forme pour lui est un résultat ; aujourd'hui, c'est essentiellement une formule, trop standardisée, un moule tout fait où il ne suffit que de couler une pâte. Comme un architecte, il choisit les qualités de ses matériaux en fonction de l'œuvre qu'il veut construire ; il étudie quelles forces de résistance, de tension et de dynamique sont exigées par les dimensions, la durée, le niveau de conception et le but de l'œuvre. C'est de la parfaite convenance de ces éléments à la construction entreprise que doit dépendre la beauté structurelle de l'œuvre. L'on ne saurait mieux conclure ces considérations sur l'aspect scientifique de Varèse que par une citation de l'un de ses propres articles, paru dans *The Commonweal :* « De même que l'architecte fonde ses structures sur une connaissance parfaite des matériaux qu'il utilise — leur résistance, leurs réactions, leur pouvoir de tension, le compositeur d'aujourd'hui devrait, en édifiant ses constructions sonores, avoir la connaissance exacte des lois gouvernant le système vibratoire dans le domaine atmosphérique et des possibilités que la science a déjà mises et continue de mettre au service de son imagination. Le dernier mot est : Imagination. »

C'est ce dernier mot qui place Varèse parmi les compositeurs. Cette prédominance de l'imagination, c'est-à-dire cette volonté de création, il l'avait affirmée déjà lorsqu'il mit en exergue d'*Arcana* ce texte de Paracelse : « Une étoile existe plus haut que tout le reste. Celle-ci est l'étoile de l'Apocalypse. La deuxième est celle de l'ascendant. La troisième est celle des éléments, qui sont quatre ; il y a donc six étoiles établies. Outre celles-ci, il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et à un nouveau ciel ». Réduire Varèse à un théoricien de génie reviendrait à considérer Léonard de Vinci comme l'auteur d'un traité de la peinture, ou à croire que Rameau,

bourguignon comme Varèse, n'a laissé qu'un traité de l'harmonie. L'on doit se représenter Varèse comme possédé par le désir d'une création musicale qui exigeait l'invention de nouveaux moyens d'expression. Nul ne songe que Michel-Ange s'en allait à Carrare chercher les plus beaux marbres pour la seule passion des blocs de pierre : mais il était mû par le besoin de trouver la matière d'où il pu faire naître cette *Pietà* ou ce *Christ aux Liens* dont il portait en lui le germe et la vision.

Nous nous proposons maintenant de donner un aperçu de quelques œuvres de Varèse, de fournir une brève documentation sur sa production, en insistant sur son écriture instrumentale qui se caractérise par un véritable génie de l'orchestration, où la richesse d'invention repose sur la connaissance parfaite de chaque instrument. Une œuvre pour flûte seule, puis une œuvre pour percussions seules retiendront d'abord notre attention, avant que nous ne considérions l'ensemble de ses compositions orchestrales jusqu'à celle qu'il vient d'achever, les *Déserts*, point de départ d'un nouveau monde sonore.

Densité 21.5, pour flûte seule, fut écrite en 1936 pour l'inauguration d'une flûte en platine (1). C'est une mélodie pure qui s'élève autour de certaines notes pivots, utilisant une écriture où les chromatismes retournés alternent avec des intervalles très disjoints. Les valeurs rythmiques, d'une grande variété, opposent les notes brèves et les longues tenues, faisant un usage subtil de ces triolets que l'on a faussement dénommés « valeurs irrationnelles ». L'utilisation des différents registres de la flûte est particulièrement remarquable parce qu'ils sont combinés avec des intensités très différentes, très nuancées. Dans certains passages, l'attaque et l'intensité changent à chaque note. Un effet d'écho, ou plus exactement, une sensation d'espace et de relief, avec des plans nettement éloignés, se crée par les changements de registre liés à des oppositions d'intensité : à un *fortissimo* dans l'aigu succède un *piano subito* dans le medium, ou un *enflé forte* dans le medium grave est suivi d'un *piano subito* d'une note aigüe, trois fois répétée après une petite ornementation. Il semble à l'auditeur que plusieurs instruments se répondent. Nous disons bien « plusieurs instruments » et non « plusieurs flûtes », car certains effets de percussion (les clés frapppent sur la flûte où l'exécutant n'entretient qu'un souffle léger) dépassent les possibilités sonores que l'on avait coutume d'attendre d'une flûte.

(1) *La densité du platine est de 21.5.*

Cette écriture est caractéristique de l'emploi des instruments à vent dans l'œuvre de Varèse. Dans *Octandre* (1924), l'on retrouve cette même conception de la mélodie instrumentale, mais traitée en polyphonie à huit voix par flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone et contrebasse. L'œuvre est construite comme un triptyque, où le hautbois ouvre le premier volet, la petite flûte dans le grave le second, et le basson le troisième.

Un autre aspect de l'écriture instrumentale de Varèse se révèle dans *Ionisation*, œuvre composée en 1931 pour trente-six instruments à percussion maniés par treize exécutants. Leur choix par lui-même est très curieux, très caractéristique ; l'on y trouve les instruments traditionnels, les sonorités métalliques (triangle, cloches, grande cymbale chinoise, cymbales, gongs, trois tailles de tam-tam), les sonorités de bois (castagnettes, trois tailles de blocs chinois), les sonorités de peau (tambour militaire, caisses claires avec ou sans timbre, caisse roulante, trois grosses caisses différentes), sans oublier deux maracas à sonorité de graines, et le tambour de basque qui unit le métal à la peau. Varèse ajoute deux sirènes, claire et grave, que l'on peut remplacer par des ondes, et deux claviers, glockenspiel et piano, qui utilisent toujours un même accord dont les notes sont disposées de façon à dissiper tout sentiment tonal ; le piano, dont la pédale est maintenue baissée, forme une chambre d'échos qui assure la continuité de la vibration attaquée par les cloches. Enfin, il a employé une série d'instruments à percussion inusités qui doivent lui fournir ces timbres nouveaux qu'il recherche inlassablement : grelots, fouet, enclumes, tambour à corde, bongos (tambours des Antilles), tarole (petite caisse plate d'une sonorité aigüe), cencerros (cloches de vache suspendues sans battant), güiro (calebasse striée sur une partie de sa surface que l'on frotte avec une tige en métal ou en bois), et enfin claves, deux baguettes que l'on frappe l'une contre l'autre, la paume de la main repliée servant de caisse de résonance.

Ces instruments, ces timbres forment seulement les matériaux que l'imagination du compositeur voulait utiliser pour créer une œuvre unique en son genre, que l'on n'a jamais pu imiter, car personne ne possède les principes scientifiques qui ont aidé Varèse à l'édifier. Sidney Finkelstein écrivait à propos de *Ionisation* : « C'est un exemple de « construction spatiale » qui s'élève à une grande complexité dans les plans de rythmes et de timbres s'accrochant l'un à l'autre, puis qui

relâche sa tension avec le ralentissement du rythme, l'entrée des cloches, et l'agrandissement des silences entre les sons. »

Ces deux aspects de l'écriture instrumentale de Varèse, les instruments à vent et les percussions, se retrouvent, liés, dans de nombreuses œuvres pour orchestre. Mais ce n'est jamais exactement la même écriture, la même technique, sinon le même esprit ; Varèse compose avec une volonté constante de renouvellement, comme s'il considérait que la création musicale dût jaillir dans un état de révolution perpétuelle. Sans vouloir passer en revue toutes les œuvres qu'il a destinées à l'orchestre depuis *Bourgogne,* présentée par Strauss à Berlin en 1910, nous mentionnerons les piliers principaux de sa production.

En 1923, un scandale suivit la première exécution d'*Hyperprisme,* écrit pour flûte alternant avec petite flûte, clarinette en mi*b* ou en si*b,* trois cors, deux trompettes, deux trombones et une batterie de seize instruments. Ce fut le point de départ de toutes ses innovations, la première œuvre où il utilisa une musique « prismatique ». Il déclare lui-même : « La musique de demain sera spatiale. » Quelques années plus tard, il conçut *Amériques* pour un orchestre de cent quarante deux instruments.

Les *Intégrales* (1926) pour onze instruments à vent et quatre batteurs, forment une œuvre très particulière, non seulement par sa technique, mais par l'atmosphère qu'elle évoque, par sa structure interne qu'un auditeur a pu rapprocher de la facture d'un peintre lorsque les différents plans instrumentaux se juxtaposent en s'influençant les uns à côté des autres, comme une ombre se modifie au voisinage d'une teinte plus vive dans les natures mortes de Cézanne. Les différentes agglomérations de timbre semblent s'entremêler comme des couleurs qui s'imbriqueraient les unes dans les autres. Ou bien une mélodie dessine une ligne isolée qui paraît être projetée, comme étirée dans l'espace parmi l'entrelacs des timbres en relief. Au cours d'un entretien radiophonique sur une chaîne américaine, Varèse donna quelques précisions sur cette œuvre : « Les *Intégrales* furent conçues pour une projection « spatiale. Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore, mais qui, je le savais, pouvaient être réalisés et seraient utilisés tôt ou tard [...] Tandis que dans notre système musical « nous répartissons des quantités dont les valeurs sont fixes, dans la « réalisation que je souhaitais, les valeurs auraient continuellement « changé en relation avec une constante. En d'autres termes, ç'aurait été

« comme une série de variations où les changements auraient résultés « de légères altérations de la forme d'une fonction ou de la transposition « d'une fonction à l'autre ». Varèse transfère cette conception dans le domaine visuel, la comparant à la projection changeante d'une figure géométrique sur un plan. « En permettant à la figure et au plan d'avoir « leurs propres mouvements, l'on est capable de représenter avec la « projection une image hautement complexe et apparemment imprévi- « sible. De plus, ces qualités peuvent être augmentees ultérieurement « en laissant la forme de la figure géométrique varier aussi bien que « ses vitesses ».

Arcana (1927) qui porte en exergue la citation de Paracelse sur l'imagination, est destinée à un grand orchestre de trente neuf instruments à vent, quatuor à cordes, et nombreuses percussions. Cette œuvre est un immense développement, très libre, de la forme passacaille. Paul Rosenfeld écrit à ce sujet, dans le journal *The D.al :* « Une idée de base, la phrase martelante de onze notes qui commence l'œuvre fortissimo, est soumise à une série d'expansions et de contractions ». Ce critique insiste sur l'importance de la projection dans l'espace, et il ajoute qu'une partie de la méthode de Varèse consiste à placer des suspensions, des « poches d'air » entre les différentes métamorphoses de la phrase initiale.

En 1934, Varèse donne *Equatorial,* sorte d'immense cantate où une voix de basse chante une invocation du Popol-vuh, dans la tradition des Maya-Quitché du Guatemala : « La tribu perdue dans la montagne après avoir quitté la cité d'abondance. » L'orchestre se compose de quatre trompettes, quatre trombones, orgue, deux ondes et nombreuse batterie. Dans cette œuvre, il utilise pour la première fois des sons montant jusqu'à douze mille cinq cents fréquences ; il insiste sur l'emploi des registres suraigus, créant ainsi de très fortes tensions.

Puis la production de Varèse semble s'arrêter ; le compositeur découvrait le moyen d'expression auquel il avait aspiré toute sa vie, la musique créée par les possibilités de l'enregistrement. Dès 1916, en arrivant à New-York, il avait déclaré : « Je refuse de me soumettre seulement aux sons qui ont toujours été entendus. » Avant cette dernière guerre, il s'essayait aux premiers balbutiements de cette nouvelle technique, travaillant sur des machines qui réglaient la vitesse du disque, plus lente ou plus rapide suivant le registre et le timbre à obtenir, étudiant les sons passés à rebours, où la résonance précède l'attaque,

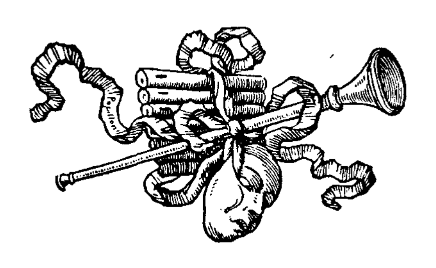
superposant la marche de plusieurs machines, et s'émerveillant de pouvoir créer des sonorités libres variées à l'infini.

A Paris, Varèse a mis au point une œuvre où il utilise cette technique qui ouvre sans doute une nouvelle ère musicale. *Les Déserts* sont conçus comme une sorte d'antiphonie où quatre parties orchestrales encadrent trois interpolations d'une musique composée pour le ruban magnétique, ce que Varèse appelle « le son organisé ». Aux instruments de l'orchestre, — deux flûtes alternant avec deux petites flûtes, deux clarinettes en si*b* alternant avec une clarinette en mi*b* et une clarinette basse, deux cors, trois trompettes, trois trombones, basse-tuba, contre basse-tuba, cinq batteurs et piano utilisé comme caisse de résonance, — à ces vents et à ces percussions viennent répondre des sonorités nouvelles, dégagées de tous les assujettisements des notes fixes et du système tempéré, de toutes les limites et impossibilités des instruments ordinaires. Il semble que Varèse ait enfin trouvé les éléments sonores que son imagination pût façonner librement, après avoir enrichi l'instrumentation traditionnelle de toutes les innovations dont cette documentation et ces réflexions ne sauraient donner qu'un lointain aperçu.

En découvrant la musique de Varèse, un jeune compositeur pourrait évoquer l'impression, l'exaltation de Valéry après que Mallarmé eût achevé la lecture d'*un Coup de Dés :* « L'ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé ; comme si une constellation eût paru... N'assistais-je pas à un événement de l'ordre universel et n'était-ce pas, en quelque manière le spectacle de la création du langage qui m'était présenté en cet instant... ? »

ODILE VIVIER.

——— ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES ———
DE L'IMPRIMERIE « LE SOLEIL », 4, RUE GIT-LE-CŒUR,
PARIS (VIe), POUR LE COMPTE DE RICHARD-MASSE,
ÉDITEURS, 7, PLACE SAINT-SULPICE, PARIS (VIe).



Gérant : Albert RICHARD

France : ~~1.200~~ fr. - Étranger : ~~1.500~~ fr.